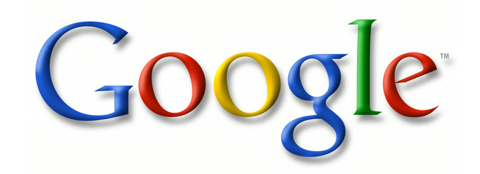
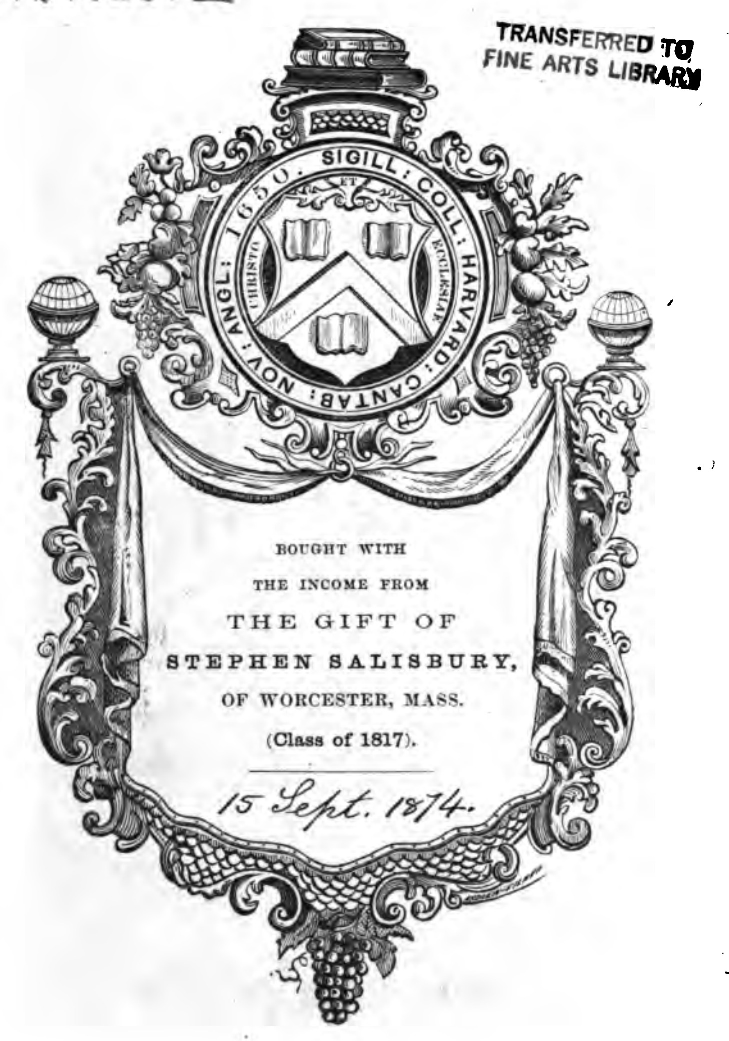
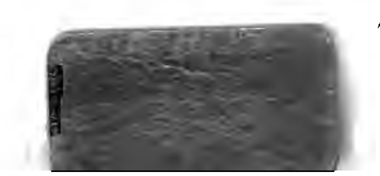



SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE
BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE GIFT OF
STEPHEN SALISBURY,
OF WORCESTER, MASS.
(Class of 1817).
15 Sept. 1874.



STUDIEN

ÜBER DEN

BILDERKREIS VON ELEUSIS.

VON

(Julius Theodor)
CARL STRUBE.

LEIPZIG,
VERLAG VON WILHELM ENGELMANN.
1870.

1.8

1874, Sept. 15.
Salisbury Fund.

SEINEM LEHRER

H. BRUNN

IN HERZLICHER VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

Als Hauptaufgabe der vorliegenden Schrift habe ich mir eine vorläufige Sichtung der auf die eleusinischen Mysterien und den eleusinischen Sagenkreis hauptsächlich von Gerhard bezogenen Monumente gestellt. Bei der Durchführung dieser Aufgabe suchte ich mich — soweit es in meinen Kräften stand — vor allen Dingen einer möglichst nüchternen, auf Vergleichung fussenden, den künstlerischen Motiven nachgehenden Interpretation der Monumente zu befleissigen.

Wenn sich bei diesem Streben ergeben, dass die Vasenmaler den Stoff auch der dem eleusinischen Sagenkreise entnommenen Bildnereien vorzüglich aus dem lebendigen, immer frisch sprudelnden Born des einfachen attischen Volksglaubens, der attischen Poesie geschöpft, andrerseits mehrere Bildwerke bis jetzt mit Unrecht auf die eleusinischen Mysterien bezogen, betrachte ich einen guten Theil meiner Aufgabe gelöst.

Für so manches Unbewiesene hoffe ich durch fortgesetzte Studien den näheren Nachweis oder Berichtigung zu liefern, andrerseits Belehrung zu empfangen.

Für vielfältige Anregung und Unterstützung fühle ich mich verpflichtet meinem verehrten Lehrer, dessen Name diese Schrift schmückt, auch an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank abzustatten.

Rom, im Januar 1870.

Carl Strube,
Dr. phil.

INHALT.

Berichtigungen.

S. 28, Z. 3 v. u. l. *στολή*.
S. 28, Z. 6 v. u. l. bewiesen statt beweist.
S. 29, Z. 4 v. o. l. *μὲν ἡ*.
S. 31, Z. 19 v. o. l. gewürdigt statt würdigt.

Kap. I.

Die Aussendung des Triptolemos.

Dass in Athen schon verhältnissmässig frühzeitig der dort ursprünglich heimische Kultus der agrarischen Athene und des Buzyges*) verdrängt und durch den der eleusinischen Gottheiten Demeter, Kore, Triptolemos ersetzt wurde, lässt sich zwar aus directen Quellen der Alten mit definitiver Gewissheit nicht nachweisen, ist aber höchst wahrscheinlich gemacht durch den von Pausanias (I, 14, 3) überlieferten Umstand, dass neben dem zu Agrae, einer Vorstadt Athens, befindlichen Tempel des Triptolemos die Statue des Epimenides aufgestellt war. Diese kann, allem Anschein nach, nur deswegen an dieser Stelle ihm gesetzt worden sein, weil er, nach Athen durch Solon berufen, die dortigen gelockerten Zustände durch religiöse Sühnungen in Anknüpfung an den Demeter-Cultus neu befestigt hatte.**) Dieses so nahe liegende Verhältniss erlaubt wenigstens den sicheren Schluss, dass der Demeter-Cultus schon zur Zeit des Solon in Athen heimisch war. Mit dem Cultus der genannten drei Gottheiten fand zu gleicher Zeit auch der eleusinische an sie anknüpfende Mythos Eingang. Dieser hatte die Erscheinungen der Natur, das Entstehen und Vergehen der Pflanzenwelt — von einem ackerbauenden Volke vor Allem bei der Getreidefrucht beobachtet — in ein liebliches, allegorisches Gewand gehüllt, die Erde als Demeter, die Frucht als ihre Tochter Persephone gefasst, und, wie allbekannt, Aussaat und Ernte des Getreides in die schönen

*) cf. Preller, Demeter und Persephone, S. 290.

**) cf. S. 55.

Formen des Raubes und der Wiederkehr der Tochter der Demeter gegossen.

Sich selbst fühlten aber die alten Eleusinier so recht als Gottbegnadigte Autochthonen, indem sie die allegorische Natur-Mythe mit ihrer eigenen Heroensage verknüpften und einen ihrer Heroen mit der Erdgöttin selbst in unmittelbare Verbindung brachten. Keleos, dichtete der Mythos, einer der ersten Könige von Eleusis nahm die ihre geraubte Tochter suchende Demeter bei sich gastlich auf. Triptolemos, der alte Gott-Heros, mit diesem Keleos durch das Verhältniss des Sohnes zum Vater verbunden, wurde dadurch allerdings der ihm von Anfang an innewohnenden göttlichen Eigenschaften einigermassen entkleidet, auf der anderen Seite aber wieder zu seiner alten Stellung emporgehoben, indem er nach der wieder erfolgten Vereinigung von Mutter und Tochter zum Empfang des Getreides ausersehen wurde.

Diesen Mythos nun nahm Athen auf und wusste ihn poetisch auszuschmücken und zu verherrlichen. Als ältestes Zeugniss dieser poetischen Verklärung liegt uns bekanntermassen der homerische Hymnus auf die Ceres vor und eine ebenso schöne als innerlich wahre Vermuthung Welckers (ep. Cykl. I. S. 392) ist es, dieser Hymnus sei in Attika entstanden, wenigstens bei einem attischen Rhapsodenkampf an den grossen Panathenaeen vorgetragen worden. Der betreffende Hymnus ist leider sehr corrupt und interpolirt, doch lassen sich die oben angedeuteten Grundzüge des Mythos auf leichte und einfache Weise ausscheiden.

Preller in seinem Buch: Demeter und Persephone S. 106 hat dieses versucht und sein Resultat ist folgendes:

»Mithin könnte man mit völliger Gewissheit dem alten Gedichte, an welches Zusätze sich später angeschlossen haben, nur die Partieen zuschreiben, wo von der Aufnahme bei Keleos und der Pflege des Demophon erzählt wird, an welche sich dann die Anordnungen wegen des Tempelbaues anreiheten, welche den Uebergang zum folgenden Abschnitte vermitteln, wo die Mythe alle Beziehungen auf die eleusinische Legende wiederum verlässt.«

Ich füge hinzu, dass wir nach der ganzen Anlage des Mythos sowohl als des Gedichtes selbst in dem ursprünglichen Hymnus

auch einen bestimmten Hinweis darauf, dass Triptolemos von Demeter das Getreide erhalten (*ἴσασι* [*Ἀθηναῖοι*] *Τριπτόλεμον τοῦ Κελεοῦ πρῶτον σπεῖραι καρπὸν ἥμερον*) sicherlich vorauszusetzen haben.

Wie dem auch sei, zunächst ist uns der homerische Hymnus desshalb von der grössten Wichtigkeit, weil wir in ihm, zum ersten Male litterarisch bezeugt, Gestalten fixirt sehen, die sich in der ganzen späteren poetischen Entwicklung desselben Mythos, bis zum Endpunkte der hellenischen Litteratur überhaupt, fast rein und unvermischt erhalten haben. Abgesehen von einer Variation des Choirilos, der als Vater des Triptolemos den Rharos, als seine Mutter eine Tochter des Amphiktyon nennt (Paus. I, 14, 3), zeigt sich fast überall in übereinstimmender Weise das homerische Elternpaar Keleos und Metaneira als im eigentlichen Volksglauben festwurzelnd, und die freundliche Aufnahme, die sie der Demeter angedeihen liessen, die Beschenkung des Triptolemos und seine Aussendung blieb ein ewig junges, nie alterndes Thema der Poesie.

Die Entwicklung, die der Mythos im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht, lässt sich im Einzelnen nicht bestimmt nachweisen. Im Allgemeinen können wir nur als sicher hinstellen, dass seine ersten Träger die epischen Hymnen waren. Diesen folgten die lyrischen (s. Preller, Dem. u. Pers. S. 56). Von den Lyrikern wurde er den Tragikern, unter denen Sophokles vor Allem den Stoff fixirt zu haben scheint, übermittelt. Nach den Tragikern wurde er von den Rhetoren übernommen. Und »von Isokrates bis Himerios und Libanius« wurde die Ankunft der Demeter zu Eleusis in jedem Panegyrikos auf Athen, die Athener selbst als erste Empfänger und Verbreiter der Göttergabe gefeiert.

»Nobis primum dii immortales fruges dederunt, nos per omnes terras distribuimus« sagt Demetrius Phal. bei Rhutil. Lup. de fig. p. 53.

»*ὁ μῦθος αὐτοὺς πρώτους λέγει παρὰ θεῶν δεξαμένους τὰ σπέρματα διαδοῦναι διὰ Κελεοῦ καὶ Τριπτολέμου*«

sagt der Scholiast zu Aristid. Panath. p. 91.

Die Gestalten der beiden waren aus dem Volksglauben geradezu nicht auszurotten.

»κατάβαλε τοὺς Τριπτολέμους καὶ τοὺς Κελεοὺς«
ruft Gregorius Naz. (or. IV, 127. c.) zornig aus und noch bei Nonnus (Dionys. XIX, 81) singt Erechtheus zur Citharis einen πάτριος ὕμνος:

»ὅτι ζαθέαις ἐν Ἀθήναις
καὶ Κελεός ξείνισσε βίον παμμήτορα Δηώ.«

Eine so tiefgehende und allseitige poetische Behandlung des Stoffes musste diesen selbst förmlich in Fleisch und Blut übergehen lassen, in Folge dessen aber auch schon zeitig die so künstlerisch angelegten Athener zu plastischer und malerischer Darstellung anregen.

Von ersteren ist, wenn wir von der römischen Darstellung auf dem Silbergefäss von Aquileja (Mon. dell' Inst. III, t.4) und der mehr cyklisch gefassten auf dem Sarkophag von Wiltonhouse absehen, nichts mehr erhalten, wenigstens kann ich für meinen Theil weder in der von Brönsted (Voyag. et rech. dans la Grèce II, T. 47, No. 13) nach Carrey's Zeichnung publicirten Metope des Parthenon, noch in dem archaistischen von Welcker (Zeitschr. f. a. K. T. II, 8) publicirten Relief eine Triptolemos-Darstellung erkennen.*) Hier helfen die Vasengemälde, von denen sich eine grosse Anzahl aus allen Stilgattungen erhalten, aus. Letzterer Umstand zeugt von der grossen, durchgängigen Beliebtheit des Stoffes, ist für uns aber von ganz besonderem Werth, weil er uns, bei dem innigen Causalnexus zwischen Poesie und Kunst, Mittel und Wege an die Hand giebt, die Entwicklung des Triptolemos-Mythos selbst in seinen verschiedenen Ablagerungen zu verfolgen.

Es wird sich vor allen Dingen feststellen lassen, dass einestheils die Hymnik der Rhapsoden, anderntheils die scenischen Aufführungen für die Vasenmaler massgebend waren.

Wir beginnen unsere Betrachtung mit den archaistischen, doch nach alten Originalen gefertigten, schwarzfigurigen Gemälden. Sie sind von Gerhard, Bilderkreis zu Eleusis Abhandlung III, Beilage A: 1, *A*—*G*. zusammengestellt.

---

*) Das braunschweiger Onyxgefäss (Gerh. ant. Bildw. CCCX, 3) halte ich für eine moderne Fälschung. Das Ann. e Mon. d. I. 1854, T. 10 publicirte Relief wage ich nicht mit Braun auf die Aussendung des Triptolemos zu beziehen.

Wir führen kurz nach Gerhard die Hauptpublicationen an:

A. unedirte Amphora d. Münchner Sammlg. Jahn's Katal. Nr. 543.

B. Gerh. auserl. Vsb. I, 43; Él. cér. III, 65, 66.

C. Gerh. - - I, 44; Él. cér. III, 67.

D. Gerh. - - I, 42; Él. cér. III, 68.

E. Gerh. - - I, 41; Él. cér. III, 48, 49.

F. Él. cér. III, 49[a].

G. Mus. Gregor. II, 40, 2.

Ein vergleichender Blick auf diese sieben Bilder lässt uns sofort einige, allen gemeinschaftliche, typische Züge erkennen.

Der Mittelpunkt — sofern mehrere Figuren zugegen — wird auf allen in gleicher Weise von einem nach der rechten Seite sitzenden, bärtigen und langbekleideten Manne eingenommen. Aehrenbündel in der Linken und Scepter (wo nicht vorhanden, so doch vorauszusetzen) in der Rechten sind augenscheinlich ihm besonders eigene Attribute. Typische Eigenthümlichkeit ist ferner der Sitz desselben. Dem Anschein nach ist es nur ein Rad, in der That ein zweirädriger Karren ältester Construction, wenn auch andrerseits Manches fehlt, was zu einem Karren gehört. Auf den Rädern ist eine Vorrichtung zum Sitzen angebracht in der Weise, dass das Ganze als eine Verbindung von Thronsessel und Wagen erscheint. Auf einigen Vasen (*A*, *F*, *G*) ist eine Lehne angebracht, die in einen Schwanenhals ausgeht, ein Motiv, das wir am Thron des Zeus auf altarkadischen Münzen und auch sonst noch öfters vorfinden. Im Uebrigen weichen, was das umgebende Personal anlangt, die Darstellungen von einander ab. Auf *F* erblicken wir die betreffende Figur ohne jegliche Umgebung. Auf *E* eilt ihr — sich nach ihr umschauend — der durch Kerykeion gekennzeichnete Hermes voran. Auf *B* steht rechts und links je ein bärtiger, in die Chlamys gehüllter Mann. Auf *A* und *G* statt ihrer zwei entsprechend gruppirte weibliche Gestalten. Die zur Linken hält eine Blume. Auf *C* und *D* endlich sind je vier Gestalten um die Mittelfigur versammelt. Dieselben gruppiren sich auf *C* in der Weise, dass wir zu beiden Seiten je ein aus Mann und Frau bestehendes Paar schauen. Auf *D* sind zur Rechten zwei Männer, von denen der eine sitzt und mit Scepter versehen ist, ferner zu beiden Seiten je eine weibliche Ge-

stalt sichtbar. Da auf keinem der Bilder eine Inschrift befindlich, würden wir wohl schwerlich aus den sieben Darstellungen allein heraus eine Scene aus dem Triptolemos-Mythos mit definitiver Sicherheit entwickeln können. Wir müssen demnach vorgreifen und rothfigurige Gemälde, die diesen schwarzfigurigen analog erscheinen, zu Rathe ziehen. Unter diesen findet sich denn eine zahlreiche Classe, die uns dieselbe Mittelfigur und mit ihr verbunden zwei Frauengestalten vorführt. Eine schöne Münchner Vase (Jahn, Katal. Nr. 340; s. Wieseler, Denkm. II, 111) giebt die für alle analogen Bildnereien massgebenden Inschriften: Triptolemos, Demeter und Perophatta. Triptolemos ist demnach für die in Frage stehenden Bilder gesichert. Nach der Analogie sind die auf *A* und *G* vorgeführten Frauen Demeter und Persephone. Und jetzt werden wir nicht anstehen, die der einen Frau auf *G* in die Hand gegebene Blüthe als ein auch der Kore zukommendes generelles Attribut, nämlich als hochzeitliche Granatblüthe anzuerkennen. Dieselben Göttinnen können wir wohl mit Recht auch auf *C* und *D* annehmen. Hermes auf *E* erklärt sich durch sich selbst. Die beiden männlichen bärtigen Gestalten, von denen eine auf *D* als König wie Triptolemos der Königssohn durch das Scepter charakterisirt ist, bin ich geneigt nach der El. cér. III, 62 publicirten rothfigurigen Vase als Keleos und Hippothoon zu fassen. *C* und *D* führen uns demnach eine Vereinigung von Triptolemos, Demeter, Kore, Keleos, Hippothoon vor. Verhehlen will ich übrigens nicht, dass all diese schwarzfigurigen Darstellungen sehr fabrikmässig gearbeitet sind. Auf *B* tritt ein mehr individueller Zug hervor und haben wir bei den zwei mit Triptolemos conversirenden bärtigen Gestalten nicht sowohl an Könige als vielmehr an einfache Landleute zu denken. Immerhin haben aber doch dem archaisirenden Maler Originale vorgelegen, welche besagten Götter- und Heroenverein enthalten haben. Die epische Grundlage der Bilder liegt bei dieser Fassung auf der Hand. Freilich wird Hippothoon im homerischen Hymnus nicht genannt, doch liegen Spuren seiner Verwandtschaft mit Triptolemos vor. »Ausserdem ist er der Eponymos der Phyle, zu welcher Eleusis gehörte« (Preller, Dem. u. Pers. S. 108). Näheren Aufschluss über all diese Verhältnisse bieten Gemälde ausgeprägterer Charakteristik; eine Frage, die noch zu erörtern, lässt sich aber schon hier

lösen. Es handelt sich um die eigentliche innere Bedeutung der vom Maler angeführten Handlung. Die Beantwortung der Frage kann nach meiner Ansicht auf keinen Fall von den immer nur hypothetisch, wenn auch mit einiger Wahrscheinlichkeit gedeuteten Figuren der Umgebung des Triptolemos ausgehen. Das einzig Charakteristische dieser Darstellungen, der Sitz des Triptolemos und die Aehren in seiner Hand sind sicherlich hier das Massgebende. Dieser Sitz ist, wie wir schon oben gesehen, in seiner ursprünglichen Bedeutung Bestandtheil eines Wagens alterthümlichster Construction, wie ihn uns z. B. die Burgon'sche Preisvase (Millingen anc. uned. mon. I, 2) vorführt. Doch ist er hier so sehr modificirt, dass ich einen tiefer liegenden Grundgedanken vermuthe. Mir scheinen die den Thronsitz tragenden Räder, allerdings die Factoren jeder schnellen Bewegung, hier ganz besonders den Gedanken des sich Fortbewegens ausdrücken zu sollen. Sind sie augenblicklich in Ruhe, so haben wir doch die Anschauung, dies sei nur einer ganz bestimmten Ursache zuzuschreiben. Die Aehren in der Hand des Triptolemos klären darüber auf. Sie hat er eben und zwar von Demeter empfangen, zu keinem anderen Zwecke als sie der übrigen Menschheit zu vermitteln. Kurz, wir haben die **Aussendung** des Triptolemus vor uns.*) Treffen wir ausser Demeter noch eine zweite weibliche Figur an, so kann dies, der ganzen Bedeutung der jetzt erkannten Darstellung nach, nur Persephone sein. Erblicken wir einen sitzenden Alten, als König gekennzeichnet wie auf *D*, so liegt jetzt, nachdem eine Aussendung des Triptolemos constatirt, bei dem naiven, durchaus an dem rein Menschlichen festhaltenden Charakter epischer Poesie und alter Kunst, der Gedanke greifbar nahe, dass dieser der Abschied nehmende Vater des Forteilenden sei. Analogieen hierfür anzuführen ist unnöthig.

Aus dieser einfachen Deutung ziehen wir den Schluss, dass, bei der nicht genug hervorzuhebenden Wechselbeziehung zwischen Poesie und Kunst, die Aussendung des Triptolemos auch schon von der epischen Hymnik gefeiert wurde. Wir könnten sonst dieselbe auf schwarzfigurigen Vasengemälden nicht dargestellt sehen.

*) Bei der unter *B* aufgeführten Vase ist Demeter weggeblieben, an eine eigentliche Aussendung ist hier natürlich nicht zu denken. Auf *E* ist Triptolemos schon in Bewegung gedacht.

Auch Sophokles hat ja die Aussendung des Triptolemos gefeiert; während aber nach seiner Auffassung Triptolemos der ganzen bewohnten Erde die Getreidefrucht bringt, scheint die alte epische Hymnik die Verbreitung derselben auf Attika beschränkt zu haben.

Das Vehikel des Triptolemos, das die Darstellung in so knapper Form ermöglichte, haben wir schon oben gewürdigt. Eine weitere Ausbildung desselben werden wir weiter unten vor uns sehen, hier sei nur noch eine kurze Bemerkung gestattet.

Auf mancher der oben vorgeführten Vasen ist als Gegenbild zu Triptolemos — und nur als solches vorhanden — ein auf gleichem Vehikel befindlicher, Kantharos und Rebzweige haltender, ebenfalls bärtiger Mann ersichtlich. Von allen bisherigen Erklärern ist er als Dionysos betrachtet worden. Ich stelle die Frage, ob »bei der eigenthümlichen Combination der eleusinischen Triptolemossage mit der ikarischen vom Weinerfinder Ikarios« nicht vielmehr der Letztere an Stelle des Dionysos zu treten habe. Der Gedanke liegt um so näher als nach der Ueberlieferung Ikarios den Dionysos zu derselben Zeit bewirthete wie Keleos die Demeter. Wie Triptolemos von Letzterer das Getreide, erhielt in analoger Weise Ikarios den Weinstock von Dionysos zum Geschenk. Auch wird ähnlicher Lieder auf Ikarios gedacht, wie sie von Keleos und Triptolemos überliefert sind (vergl. darüber Preller, Dem. u. Pers. S. 106).

Wir gehen jetzt zur Betrachtung der rothfigurigen Gemälde über. Sie sind von Gerhard a. a. O. unter 2 zusammengestellt. Ein Ueberblick über dieselben hat uns eine andere Anordnung als die seinige für nothwendig erscheinen lassen.

Wir fassen zunächst unter einer grossen Kategorie alle diejenigen Vasen zusammen, welche schon in ihrer geradlinigen Composition den Anschluss an die schwarzfigurigen beurkunden. Durch diese Compositionsweise musste sich auch die Anordnung der Figuren als eine den schwarzfigurigen durchaus conforme ergeben. Vor Allem behauptet Triptolemos in der typischen Weise auf seinem Wagen sitzend auch hier durchgehends seinen Platz.*) Alle Dar-

*) Gleich hier wollen wir bemerken, dass sich von dieser durchgehenden Analogie nur ein Gemälde (Gerh. a. a. O. *b.*, unedirt, Catal. d. britt. Mus. Nr. 796) ausschliesst. Schon die Beschreibung macht mir die Zugehörigkeit des-

stellungen sind in einer Weise mit einander verwandt, dass nur die Zahl der vorgeführten Personen eine Unterscheidung zulässt. Bei einer so grossen Verwandtschaft, die auf ein vorliegendes Prototyp mit Sicherheit schliessen lässt, wären eigentlich die an Figuren reichsten als die massgebenden voranzustellen, da die hierin weniger bevorzugten, dies nur aus räumlichen Gründen sind. Weil aber doch in den letzteren der eigentliche Kern vorzugsweise fixirt erscheinen muss, können wir immerhin von ihnen ausgehen. Es sind ihrer im Ganzen 19 Darstellungen.

Fünf von ihnen:

Gerh. a. a. O. *c* = Él. cér. III, 47.
- - - b^2 = Roulez, Mus. de Leyd. pl. 4.
- - - c^2 = Catal. d. Mus. Camp. ser. IV, no. 79.
- - - e^2 = München, Katal. n. 299.
- - - e^3 = britt. Mus.

führen uns nur Triptolemos und eine vor ihm stehende Frauengestalt vor.

Dreizehn:

Gerh. a. a. O. *f* = Él. cér. III, 50; Wieseler, Dkm. II, 111.
- - - *g* = Gerh. a. V. I, S. 217.
- - - g^2 = arch. App. vol. V, L 332.
- - - *h* = Canino, n. 1200.
- - - i^2 = Él. cér. III, 52; Gerh. a. V. I, 75.
- - - *k* = britt. Mus. n. 728.
- - - k^2 = Él. cér. III, 56.
- - - *m* = Él. cér. III, 53.
- - - *o* = Él. cér. III, 54.
- - - p^2 = Bull. dell' Inst. 1853, p. 166.
- - - *q* = Minervini, Bull. Nap. N. S. II, p. 97.
- - - *l* = Él. cér. III, 55.
- - - *p* = Él. cér. III, 59.

fügen eine zweite hinter Triptolemos stehende weibliche Figur bei.

selben unter die Rubrik: »Aussendung des Triptolemos« sehr zweifelhaft. Dieselbe lautet: »Triptolemos ein lorbeerbekränzter Jüngling mit Scepter steht der in der Rechten mit Aehren, links mit einer Fackel versehenen Demeter gegenüber.« Als eine rein individuelle Modification des Künstlers erscheint das von Gerh. a. a. O. q^2 (El. cér. III, 64) aufgeführte Bild. Triptolemos sitzt hier nicht auf seinem Wagen, sondern ist eben im Begriff ihn zu besteigen.

Eins:

Gerh. a. a. O. *s.* = Él. cér. III, 57.

lässt eine dritte Frau hinter der ersten erscheinen.

Auf allen Darstellungen hält der durchaus jugendlich, ja mädchenhaft aussehende Triptolemos, wie auf den schwarzfigurigen, in der Linken Scepter und Aehren; als neues Motiv kommt hier eine Schale in der Rechten hinzu. Auf allen Darstellungen sehen wir in der Hand der vor ihm stehenden Frau eine Oinochoe, aus der sie ihm einschenken will, oder schon eingeschenkt hat. Nur auf e^3, *m*, *q* fehlen Schale und Oinochoe, welcher Umstand jedenfalls der Nachlässigkeit des betreffenden Malers allein zuzuschreiben. Auf c^2 und *l* wird dem Triptolemos die gefüllte Schale von der vor ihm stehenden Frau überreicht. Die Deutung dieses Acts ergiebt zugleich den Namen der einschenkenden Frau.

Auch Gerhard hat dies beherzigt, doch kann ich seiner Auffassung nicht beipflichten. Er erkennt nämlich hier eine Libation, bedenkt aber nicht, dass zu einer solchen ein Altar, auf den die Spende ausgegossen wird, unumgänglich nothwendig, wie auf dem Revers einer Triptolemos-Darstellung (Él. cér. III, 60) zu sehen. Auf keiner einzigen Bildnerei der Aussendung des Triptolemos ist aber ein Altar vorhanden*). Wir kommen desshalb zu einer einfacheren, der epischen Auffassung näher stehenden Annahme, an Abschiedsscenen griechischer Heroen erinnernd. In Schale und Oinochoe findet diese, wie besonders Brunn, troische Miscellen S. 61 nachgewiesen, ihre characteristische Typik. Warum wollen wir Anstand nehmen auch die Aussendung des Triptolemos als heroischen Abschied zu fassen? Wird ja doch erst hierdurch die eigentliche Aussendung als solche zur Anschauung gebracht. Ist es aber z. B. beim Abschiede des Achill vor Allem seine Mutter, die ihm den Abschiedstrunk reicht, so ist hier beim Triptolemos das Verhältniss durchaus ein anderes. Die Stelle der Mutter wird von seiner mütterlichen Freundin, der göttlichen Demeter eingenommen. Nur dieser gebührt der bevorzugte Platz in der Darstellung der Handlung. Würden wir schon aus diesen Gründen behaupten können, dass die einschenkende Frau niemand anderes als Demeter selbst, so kommen zur

*) Nur Él. cér. III, 63 B macht eine scheinbare Ausnahme. Der dort befindliche Altar ist aber nur zur Andeutung des heiligen Locals da.

endgültigen Bekräftigung einestheils die Attribute, wie Modius, Aehren u. s. w., die für die Metaneira auf keinen Fall passen, anderntheils Beischriften wie auf *f* hinzu. Vergleiche auch Él. cér. III, 62; Stephani compte rend. 1862, IV; Él. cér. III, 58.

Was für die ersten fünf Vasen gilt, ist folgerichtig auch auf alle übrigen zu beziehen.

Es fragt sich jetzt, welcher Name der zweiten, hinter Triptolemos stehenden Frau gebührt. Schon die Correspondenz mit Demeter, dann das unzertrennliche Auftreten beider Göttinnen, endlich die Attribute, Aehren und Fackel, sprechen auch hier deutlich genug für Persephone. Die Beischriften auf *f* (und Él. cér. III, 62) treten auch hier beweisend hinzu. Wer die dritte Frau hinter Demeter auf *s* sei, kann nicht zweifelhaft sein. Der Hekate kommen zwei brennende Fackeln so recht eigentlich zu, und auch sie ist auf dem Vasengemälde der Él. cér. III, 58 inschriftlich bezeugt. Schon im homerischen Hymnus ist sie die treue Begleiterin der Persephone.

Alle 19 Gemälde führen uns demnach als Umgebung des Triptolemos nur weibliche Gottheiten vor. Keine einzige männliche, wie etwa Pluton — was wohl zu beachten — schliesst sich ihnen an. All diese Gottheiten waren als solche durch Attribute gekennzeichnet. Keine einzige ist, als speciell Abschied nehmend, etwa durch eine Schale ausgezeichnet.

Ehe wir diese Thatsachen ihre Anwendung auf die folgenden weiter entwickelten Gemälde derselben Kategorie finden lassen, wollen wir kurz noch auf ein ferneres Merkmal dieser 19 Vasen hinweisen. Es sind die Flügel am Wagen des Triptolemos. Die Idee der windschnellen Eile, mit der Triptolemos das Getreide auf Befehl der Demeter, ungehindert durch Schwierigkeiten des Terrains durch die Luft hinschwebend, verbreiten soll, findet hierdurch ihren sprechendsten Ausdruck und erst so wird die Fortbewegung überhaupt verständlich. Erinnern will ich hierbei an den geflügelten Dreifuss des über das Meer hinfahrenden Apollon (Mus. Gregor. II, 15,1).

Wir kommen jetzt zu den letzten, vollkommensten Darstellungen derselben Kategorie, die vor den eben behandelten das Vorhandensein menschlicher, resp. heroischer Figuren voraushaben. Ihre Hauptcharacteristica sind ganz dieselben, wie die der schon besprochenen. Erwähnen will ich nur, dass einmal die Oinochoe (u^3), ein

andermal Oinochoe und Schale in der Hand der Demeter und des Triptolemos fehlen (r^2). Auf einem Gemälde kommt die Oinochoe in der Hand einer anderen, aber ebenfalls göttlichen Person vor (u^2). Als eine reine Willkührlichkeit muss es erscheinen, wenn einmal auch Persephone mit der Schale versehen ist, welche sonst den Gottheiten nicht geziemt (u^4). Fast alle Darstellungen sind mehr oder minder archaistisch gehalten, einige kommen in ziemlich übereinstimmender Weise einem vorausgesetzten Prototyp nahe. Characteristisch hierfür tritt auf fünf Gemälden eine Andeutung des Locals durch Säulen entgegen (u^2, u^3, u^4, e, w). Vorausschicken will ich, dass nach meiner Ansicht Avers und Revers auf e, r^4, u^3 zu einem grossen Ganzen vereint gedacht werden müssen.

Im Ganzen kommen zehn Darstellungen in Betracht.

Gerh. a. a. O. e = Él. cér. III, 61.
- - - r^4 = Catal. d. Mus. Camp. ser. IV, n. 56.
- - - u^3 = Compte rend. 1862, III.
- - - w = Él. cér. III, 63 B.
- - - r = Él. cér. III, 51.
- - - r^2 = Él. cér. III, 57 A. B.
- - - r^3 = Aschik II, 54.
- - - u = Thiersch, bemalt. Vs. T. 3, 1.
- - - u^2 = {Gerh. Trinksch. u. Gef. T. A. B. / Welcker, a. D. III, T. 12.}
- - - u^4 = Él. cér. III, 62.

In welcher Weise das neu hinzugetretene Personal zu fassen, darüber giebt die beste und einfachste Auskunft das schon oben citirte Gemälde (u^4). An den gewöhnlichen von Demeter, Triptolemos, Persephone gebildeten Kern schliesst sich je ein bärtiger, in langen Mantel gehüllter Mann an. Sie sind als Keleos und Hippothoon inschriftlich bezeichnet. Auf der Münchner Schale (u) sehen wir ganz analog wie auf s Triptolemos, Demeter, Hekate und Persephone vor uns. Hinter der Letzteren steht eine bärtige Mantelgestalt in der Linken ein Scepter, in der Rechten eine Schale haltend. Wir sind nach dem Gesagten durchaus berechtigt in ihr Keleos zu erkennen. Dieser Darstellung sehr ähnlich erscheint r^2. Neben der Mantelfigur steht ein Hund. Auch hier denken wir an Keleos. Nahe scheint auch der Beschreibung nach r^3 zu kommen. Auf e erblicken wir zu-

nächst Triptolemos und die ihm einschenkende Demeter. Der zuschauende mit Scepter versehene König, der erstaunt die eine Hand erhebende, mit der anderen den Reifen haltende Jüngling, endlich der Ephebe im Mantel sind nur wenn sie als Vater und Brüder des Triptolemos gefasst werden verständlich. Auf *r* ist nur Triptolemos, Demeter und ein Ephebe befindlich. Letzterer kann nach Analogie des eben genannten Bildes kaum Jemand anderes als ein Bruder des Triptolemos sein. Auf u^3 erblicken wir im Avers Triptolemos umgeben von drei weiblichen Aehren haltenden Gestalten, nach unseren obigen Erörterungen: Demeter, Hekate und Persephone. Auf dem Revers ersehen wir zwei Paare, je aus einer männlichen bärtigen und einer gegenüberstehenden weiblichen Figur bestehend. Eine Anordnung, die klar erkennen lässt, dass beide Paare ursprünglich von einander getrennt und je an ein Ende des Avers versetzt zu denken sind*). Die Schale in der Hand der einen Frau zeigt deutlich, dass es eine Abschied Nehmende, etwa Metaneira oder eine Schwester des Triptolemos ist. Die beiden Männer sind demnach als Keleos und Hippothoon zu fassen.

Ganz ähnlichen Motiven begegnen wir auf *w*. Die Mitte wird, wie überall, von Demeter, Triptolemos und Persephone eingenommen. Die übrigen fünf Personen sind, obschon drei von ihnen Aehren halten **), als Angehörige des Triptolemos zu erklären. Die hinter Demeter stehende Frau mit Schale in der Rechten kann recht wohl eine Schwester des Triptolemos vorstellen. Ihr schliessen sich Metaneira und Keleos an. In dem Paar der anderen Seite vermuthen wir Hippothoon und eine zweite Schwester. Auch sie hält eine Schale.

Ganz analog wird r^4 gefasst werden müssen, doch lässt sich über das Einzelne ohne Zeichnung schwer sprechen.

Am einfachsten und schönsten, dabei der epischen Auffassung und dem vorausgesetzten Prototyp am Nächsten kommend, erscheint mir aber die im Städel'chen Museum zu Frankfurt befindliche Schale des Brygos (u^2). Welcker und Gerhard haben sie beide ziemlich

*) Ein ähnlicher Fall findet sich auf der Ukalegon-Vase.

**) Die Aehren sind offenbar eine willkührliche noch dazu höchst unschön wirkende Zuthat des Malers. Dafür spricht besonders der sehr flüchtig archaisirende Stil dieser unteritalischen Vase.

eingehend behandelt, das Richtige jedoch, meiner Meinung nach, nicht getroffen. Ohne mich auf ihre Widerlegung einzulassen, will ich in Conformität mit den schon gewonnenen Resultaten kurz meine Ansicht über diese Schale, so weit sie uns hier speciell interessirt, auseinandersetzen. Die bezügliche Darstellung besteht aus acht Figuren und ist eine ausserordentlich symmetrische, nach den Gesetzen eines strengen Parallelismus aufgebaut. Vier Schalen bilden gleichsam ebensoviele Knotenpunkte. Sie finden sich in der Mitte und auf den Seiten vertheilt. Im Centrum erblicken wir als Schale haltende Figur zunächst den Triptolemos in der gewöhnlichen Auffassung. Hinter ihm steht, durch den einen Flügel des Wagens halb verdeckt eine nicht näher characterisirte weibliche Gestalt. Blick und Schale ist nach links hin gewandt. Zunächst vor Triptolemos sind zwei Frauen ersichtlich. Die erste hält eine Blüthe, die zweite eine Fackel empor. Beide stehen zwischen zwei dorischen Säulen. Ihnen entsprechen auf der anderen Seite zwei ebenfalls weibliche Figuren. Die neben der Schale haltenden Frau befindliche ist geflügelt, und hält in der gesenkten Rechten eine Oinochoe. Die andere trägt in jeder Hand eine Fackel. Beide sind im Fortgehen begriffen schauen aber nach rückwärts. Die beiden Endpunkte werden von zwei männlichen Personen eingenommen. Die zur Rechten ist reich bekleidet und bärtig, sitzt auf einem Thron und ist durch das Scepter als König kenntlich. Die mit Schale versehene Hand streckt er nach Triptolemos hin aus. Der ihm entsprechende der andern Seite erscheint als jugendlicher, vollständig gewappneter Krieger. Die Schale hält er der hinter Triptolemos stehenden Frau entgegen. Was die Benennung dieser acht Figuren anlangt, so kann wohl bei den vier weiblichen, durch Attribute kenntlichen Gestalten kein Zweifel obwalten. Die Frau vor Triptolemos ist natürlich auch hier Demeter. Dieser schliesst sich ihre Tochter Persephone an. Beide sind wegen der Säulen als in oder bei ihrem Tempel zu Eleusis befindlich zu denken. Ihre drastischen Bewegungen begleiten die Abschiedsworte. In den beiden anderen sind Iris und Hekate ersichtlich. Erstere, die auch schon im homerischen Hymnus vorkommt, hat der Demeter die Oinochoe, welche ihren Zweck erfüllt, abgenommen. Beide sind ihren Gebieterinnen vorangegangen, mitten auf dem Wege halten sie,

wartend bis die letzten Ermahnungen und Abschiedsworte von beiden gesprochen. Die übrigen vier repräsentiren die Abschied nehmenden Bewohner von Eleusis. Die Schalen sind hierfür das sprechendste Zeugniss. Keleos der bärtige König (cf. *D*) trinkt eben seinem Sohne den Abschiedstrunk zu. Metaneira, die dicht hinter ihrem Sohne an dem der Mutter zukommenden Platze steht, ruft dem Eumolpos, der nach der Ueberlieferung als Krieger κατ' ἐξοχὴν gefasst wird, das χαῖρε, πῖνε καὶ σὺ zu.

Alles was bisher über den Zusammenhang dieser Kategorie von Vasenbildern mit den epischen Hymnen gesagt werden konnte, findet durch dieses Bild seine vollkommenste Bestätigung. Nirgendswo scheint mir der naive, einfache Geist des Epos in so conformer Weise von der Kunst wiedergegeben zu sein. Brygos bewährt aber auch hier, wie in seiner Iliupersis, seinen Ruf als geschickt archaisirender Maler.

Wir gelangen jetzt zu der zweiten im Ganzen nur sechs Gemälde enthaltenden Kategorie.

Gerh. a. a. O. a = Gerh. a. V. I, 45; Él. cér. III, 46.
- - - a^2 = Canino, Rés. etr. n. 24.
- - - y = Minerv. Bull. Nap. I, p. 53 (uned.).
- - - z = Él. cér. III, 63.
- - - z^5 = Compte rend. 1862, pl. IV.
- - - x = Müller, Dkm. II, 110; Él. cér. III, 58.

Stil, Compositionsweise, umgebendes Personal sind hier in gleicher Weise verändert. Die Aussendung des Triptolemos tritt zwar auch hier ebenso deutlich wie oben hervor; von einem Abschied von den lieben Eltern ist aber keine Rede, und wenn Demeter doch noch zweimal mit der Oinochoe erscheint, so ist dieses gleichsam nur eine Reminiscenz. Mittelpunkt der Composition ist Triptolemos auch hier geblieben. Gewöhnlich ist er aber en face dargestellt und schön geschmückt. Auch sein Wagen hat sich den Anforderungen eines reichen, prächtigen Stils accommodirt. Zu seiner Beflügelung ist ein Drachenpaar*) hinzugekommen, das gar wohl als Illustration zu den Worten des Sophokles im Triptolemos:

---

*) Nur auf vier Vasen der ersten Kategorie (l, p, u^4, w) findet sich ebenfalls das Drachenpaar vor, doch sicherlich nur als Zuthat des copirenden Malers.

»δράκοντε θαιρὸν ἀμφιπλὶξ εἰληφότε«

erscheinen kann.

Zwei Darstellungen (a, a^2) führen uns den reich geschmückten Triptolemos in der gesagten Weise allein vor. Auf drei anderen — eine macht davon Ausnahme — gruppirt sich um Triptolemos radienförmig, wie auf allen Darstellungen derselben Stilgattung, in malerischer Weise auf unebenem, landschaftlichen Terrain eine glänzende Gesellschaft schöner Gestalten, unter denen wir nur die Demeter ihren Platz neben Triptolemos behauptend vorfinden. Zweimal erkennen wir auch die Kore wieder. Alle übrigen erscheinen durchaus neu. Keleos und Metaneira, Hippothoon, Brüder und Schwestern des Triptolemos sind verschwunden, an ihre Stelle sind liebliche Gestalten des Frühlings und der Lust wie Horen, Aphrodite u. a. m., oder neugierige Satyren, ein Stück Natur selbst, getreten.

Kurz, die ganze Anschauungsweise der Maler hat sich geändert, demnach auch die poetische. Mit welcher Gattung der Poesie unsere Gemälde aber verwandt seien, kann nicht zweifelhaft sein. Es ist das Drama, dessen Einfluss wir hier in deutlichen Zügen vor uns sehen. Schon der oben aus Sophokles' Triptolemos angeführte Vers spricht dafür und mit Recht hat Welcker (gr. Trg. I, 309) das ganze Motiv des Drachenwagens auf Sophokles zurückgeführt.

Ein zweites, wichtiges Fragment desselben Dramas:

»ἦλθεν δὲ Δαὶς θάλεια, πρεσβίστη θεῶν«

zeigt eine weitere wichtige Verwandtschaft und Wechselbeziehung insofern die Dais »welche in Vasengemälden als *Θαλία* erscheint» (Welcker a. a. O. S. 304) im Ganzen und Grossen aus derselben Grundanschauung wie die oben angeführten Wesen der Freude, Fruchtbarkeit und des Naturlebens hervorgegangen ist. Recht nach unserem Sinn sind die folgenden Worte Welckers:

»Die Dais oder Thalia, ἡ δι' ἐράνων εὐωχία, wie Hesychius erklärt, kam aber zweifelsohne nicht allein, sondern in Gesellschaft andrer Genien der Menschheit, die dem Kreise der Demeter angehören, wie Theoria, die aus dem Frieden des Aristophanes bekannt ist, vielleicht Opora, Eirene, Mystis (?), Telete, Hosia oder andere.«

Unter diesen wollen wir aber auch die Horen, Aphrodite und — die Satyrn nicht vergessen. Gestehen wir es offen, eine Tragödie können wir im Triptolemos nicht vermuthen, der ganze Stoff ist gar nicht dazu angelegt. Auch will es Welcker nicht recht gelingen den tragischen Knoten zu schürzen. In Consequenz mit seiner Ansicht will Welcker auch die Aussendung des Triptolemos selbst als auf der Bühne dargestellt nicht zugeben; ich bin der Ansicht, dass gerade in ihr die scenische Darstellung sich gipfelte, zumal wir wohl davon unterrichtet sind, dass sie z. B. bei den feierlichen scenischen Vorführungen zu Eleusis ein Hauptmoment bildete (Aristid. Eleus.).

Sind es ferner doch jedenfalls ähnliche Vorstellungen, die den Zorn des Apollonius erregten und ihn zum Verlassen des Theaters veranlassten: » — *ἐπειδὴ ἤκουσεν ὅτι αὐλοῦ ὑποσημήναντος λυγισμοὺς ὀρχοῦνται καὶ μεταξὺ τῆς Ὀρφέως ἐποποιίας τε καὶ θεολογίας, τὰ μὲν ὡς Ὧραι τὰ δὲ ὡς Βάκχαι πράττουσι* (Philostr. vit. Apoll. S. 159). Auch die Worte des Gregorius Naz.: »*καὶ Κελεοὺς ἐπεισάγει καὶ Τριπτολέμους καὶ δράκοντας*« sind durchaus auf scenische Vorführungen zu beziehen; und ebenso spielt auch Lucian de salt. § 40 auf solche an.

Die Einwirkung der Bühne, sowohl bei der Erscheinung des Triptolemos selbst als bei dem umgebenden Personal, werden wir demnach mit Sicherheit bei den Gemälden vorauszusetzen haben, zu deren näherer Betrachtung wir jetzt übergehen.

Eines derselben, bei Gerh. a. a. O. *x*, sondert sich ab, indem es in seiner geradlinigen Composition den Zusammenhang mit der ersten Kategorie erkennen lässt. Triptolemos, Demeter, Hekate (mit Inschriften versehen) und Persephone sind in der herkömmlichen Weise dargestellt. In unseren Kreis gehören die drei übrigen, mit Attributen versehenen Gestalten. Die jugendliche, weibliche, die von rechts her herbeieilt, erkläre ich mit Welcker (a. D. III, S. 103) als Hore. Das Körbchen in ihrer Hand hat Stephani (Compte rend. 1859, S. 96) als Samenkorb genommen, ob mit Recht, lasse ich dahingestellt. Von links her kommen zwei Figuren. Die weibliche hält in jeder Hand eine Fackel, die männliche, mit weissem Bart versehene trägt Scepter und Füllhorn. Die erstere fasse ich mit Lenormant und de Witte als Artemis Phos-

phoros, die auf der schönen Kadmosvase (Welcker a. D. III, T. 23, 1) ganz ähnlich gebildet ist. Den Füllhorn haltenden Greis ist Stephani (Compte rend. 1859, S. 110) geneigt als Eniautos, der durch das Füllhorn characterisirt zu werden pflege, zu erklären. Doch ist es sehr fraglich, ob wir derartige spätere Personificationen schon auf Vasenbildern vermuthen dürfen. Sollte nicht hier an Plutos, von der gewöhnlichen Bildung allerdings abweichend, zu denken sein (cf. Gerhard, Anthest. S. 187)?

Wie nach einem und demselben Original gemacht erscheinen aber die drei folgenden Darstellungen. Triptolemos auf dem prächtigen Schlangenwagen kommt hier zu seiner vollen Geltung. Zu seiner Linken steht auf allen dreien Demeter. Auf zweien derselben füttert eine jungfräuliche Gestalt zur Rechten unten eine Schlange. Die apulische Amphora der kaiserl. russischen Sammlung z^5 möge die Erklärung eröffnen.

Triptolemos (mit Beischrift) im schönen phrygischen Aermelchiton und Mantel, der herabgesunken von dem linken, Scepter tragenden Arm gehalten wird, streckt die Rechte aus, um sich von Demeter den Abschiedstrunk einschenken zu lassen. Diese (ebenfalls mit Beischrift versehen), eine ganz jugendliche, reizende Gestalt, hält in der Linken ein grosses Scepter. Ihr Blick ist weniger auf Schale und Oinochoe, als auf das liebliche Antlitz des Triptolemos gerichtet. Wir sehen, hier treten noch andere Interessen als die Verbreitung des Getreides hervor. Dass wir aber ja diese letzteren richtig fassen, dafür hat der Künstler gesorgt, indem er zur Rechten des Triptolemos an der der Demeter entsprechenden Stelle eine schöne, uns wohlbekannte Göttin vorführte, die sich gar angelegentlich mit einem kleinen Eros, jedenfalls in Betreff der beiden vor ihnen Stehenden, unterhält. Wo Aphrodite (denn auch ohne Beischrift wäre sie sofort kenntlich) und Eros weilt, darf die Peitho (ebenfalls inschriftlich bezeugt) nicht fehlen. Von der sitzenden Aphrodite durch ein Myrthenbäumchen getrennt, verharrt sie in wartender Stellung.

Ist hier das erotische, so ist auf der anderen Seite das Natur-Element vertreten. Unten links sitzt eine jungfräuliche, Aehren haltende Figur, den Vorgang beobachtend. Eine zweite, die als ihre Schwester gelten könnte, hält ebenfalls Aehren in der Hand und

schaut ebenso eifrig zu. Durch die Beischrift sind sie als Horen gesichert. An einen Baum gelehnt erblicken wir über ihnen einen derben Satyr. Neugierig wie alle seine Genossen ist er herbeigeeilt und, von dem Vorgang vollständig hingerissen, hat er seiner Syrinx ganz vergessen. Längs des ganzen Vordergrundes zieht sich ein mit Binsen besetzter Fluss hin, der durch die Beischrift: ΝΕΙΛΟΣ bezeichnet ist. An seinem Ufer erblicken wir rechts eine Katze, die einen geraubten Vogel im Maul davon trägt. *)

Das vorwiegend erotische Element, weiterhin der Synkretismus, der sich in der Vermischung des Triptolemos mit dem ägyptischen Osiris zeigt, weisen wie der Stil auf eine späte, hellenistische, raffinirte Zeit hin. Trotz alledem ist nicht zu leugnen, dass es der Künstler verstanden, nachdem das Ethische verschwunden, seinen Stoff wenigstens zu einem schönen Mährchen umzugestalten. Bei einer solchen, in die Augen fallenden Auffassungsweise des alten Malers muss eine so gelehrte, wie abstruse Behauptung Stephani's: der Satyr möchte ein Bewohner von Chemmo oder Panopolis sein, wirklich komisch erscheinen.

Das zweite Gemälde (*y*) kenne ich bis jetzt leider nur aus der Beschreibung. Nach dieser ist es mit dem dritten so verwandt, dass nach dessen Deutung auch die seinige sich mit Nothwendigkeit ergeben muss.

Wir gehen zu dem dritten selbst, der berühmten Poniatowski-Vase über. Viele Gelehrte — man sehe ihr Verzeichniss bei Gerhard *z* — haben sich mit ihrer Erklärung abgegeben, doch keiner, Gerhard mit eingerechnet, hat, nach meiner Ansicht, eine auch nur einigermassen genügende Deutung zu geben vermocht. Der Grund hiervon liegt in der Verkennung der künstlerischen Motive einestheils, in der Sucht nach Mysticismus anderntheils.

Triptolemos steht auch hier auf seinem Gespann. Dieselbe Neigung des Hauptes nach links wie auf der oben besprochenen Vase, auch die Rechte hat er in ganz analoger Weise ausgestreckt, nur fehlt die Schale. Demeter nämlich mit einem Schleier geschmückt, unter dem linken Arm eine Kienfackel haltend, hat in

*) Wohl ebenso wenig von symbolischer Bedeutung, wie der eine Schlange fassende Fuchs bei Overbeck, Heroeng. T. I, 2.

der Rechten nicht die Oinochoe, sondern ein Aehrenbündel gefasst, das Triptolemos eben empfangen will. Schon empfangene Aehren hält er in der linken, auch mit Scepter versehenen Hand. Der linke Arm ist erhoben und darüber, wie oben, der Mantel geschlungen. Doch fehlt hier der Chiton und erscheint der ganze Oberkörper des Triptolemos nackt. Hinter der Demeter links unten steht mit übergeschlagenen Beinen eine zarte, jungfräuliche Gestalt im kleidsamen dorischen Chiton. Stephane und Fackel in der Rechten kommen hinzu, ihre Deutung als Kore gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Rechts unten sitzt eine ebenfalls jugendliche, weibliche Person. In der ausgestreckten Rechten hält sie eine Schale, deren Inhalt einer der Drachen eben zu schlürfen im Begriff ist. Ueber ihr steht in gleicher Stellung wie die Peitho der obigen Vase eine schöne Gestalt im dorischen Chiton, dessen obere Spange aufgegangen ist und so die ganze linke Seite des Körpers entblösst. In der Rechten hält das dem unter ihr sitzenden sehr ähnelnde Wesen Blumengeranke. Sicher sind diese beiden, einander räumlich so nahe, auch in ihrer Bedeutung als identisch zu fassen. Ihre den Horen von oben gleichkommende Bekleidung, der ähnliche Kopfschmuck fordern unwillkührlich zur gleichen Benennung auf. Vielleicht können wir sie als Thallo und Karpo fassen. Derselben Gruppe von Figuren gehört auch die hinter Triptolemos neben der stehenden Hore befindliche hohe Frauengestalt an. Ein kurzer Mantel oder Schleier ist um den Oberkörper geworfen, doch bleiben die beiden Arme frei. Diese hat sie halb erhoben, wie es scheint, zur Begleitung von Worten, die sie an ihre Nachbarin richtet. Das mit üppigem Haarwuchs geschmückte, mit einer Stephane gezierte Haupt ist nach rechts hin in dreiviertel Ansicht gewandt. Unweit von ihr liegt nach links zu behaglich ausgestreckt ein bärtiger, bekränzter, mit Himation, das bis zum Schooss herabgesunken, bekleideter Mann. Das Scepter in seiner Linken, auf dem ein Adler in ziemlicher Bewegung sich wiegt, macht ihn sofort als den König der Götter und Menschen kenntlich. Für ihn hat augenscheinlich die Aussendung des Triptolemos das Interesse verloren, denn sowohl die Demeter, als den Triptolemos würdigt er keines Blickes. All seine Aufmerksamkeit ist vielmehr auf unsere bis jetzt Namenlose concentrirt. Man sehe nur wie eifrig das Auge schaut, wie bewundernd und in sprechen-

der Weise die Rechte erhoben ist. Es ist kein Zweifel, Zeus ist verliebt. Auch Hermes, der neben Zeus mit aufgestütztem linken Bein steht, auch sonst als Gefährte seines Gebieters auf Liebesabenteuern nicht ungewöhnlich ist *), theilt die Anschauungen desselben. Man beachte den in Bewunderung erhobenen rechten Arm, seinen intensiven Blick. Dass sie zum Gegenstand höchster Aufmerksamkeit geworden, hat, scheint es, unsere Schöne gemerkt. Desshalb die unruhig halb erhobenen Arme. Verschämt hat sie sich abgewandt. Doch wer ist sie? Unter der reichen Auswahl von Schönen, die Zeus seiner Liebe gewürdigt, kann es nur eine sein, die in diesen Kreis passt, nämlich die Thalia. — Thalia, den weiblichen Ganymed, sehen wir auf drei in der Él. cér. I, T. 16 u. 17 publicirten Gemälden von dem Adler des Zeus, oder durch den in einen solchen verwandelten Zeus selbst durch die Lüfte tragen. Thalia, die *πρεσβίστη θεῶν*, kommt auch, wie wir sahen, in dem Sophokleischen Drama Triptolemos vor. Was liegt näher, als dieselbe auch auf unserem Gemälde zu erkennen? *Πρεσβίστη* wird sie von Sophokles genannt, also etwas Hohes, Stattliches muss in ihrem Wesen, in ihren Zügen liegen. Diesen Anforderungen entspricht die Gestalt unseres Bildes in vollkommener Weise, während sie auf der anderen Seite eine unleugbare Aehnlichkeit mit der vom Adler geraubten Thalia hat. Vor Allem ist bei der Vergleichung das auf beiden Gemälden ganz analog ausgebildete Haupt mit dem üppigen Haupthaar zu beachten. Diese unsere Deutung beruht allerdings nur auf einer Hypothese, erscheint mir aber immerhin wahrscheinlich, zumal wenn ich andere Deutungen in's Auge fasse. Gerhard erklärt sie für Kore und denkt an eine Anodos derselben in vollkommener Verkennung der typischen Erscheinung der Tochter der Demeter einerseits, der durch die Kunst fixirten Form der Anodos andererseits. Mit grösserem Recht könnte man in Erinnerung der kurz vorher erklärten Vase an Aphrodite denken, zumal die neben ihr stehende jungfräuliche Gestalt der dort mit ihr verbundenen Peitho in ihrer Stellung wenigstens sehr nahe kommt. Diese Analogie in der äusseren Haltung wird aber durch die unverkennbare Zusammengehörigkeit der in Frage Stehenden mit der die Schlangen

*) Man sehe namentlich das ergötzliche Bild bei Müller a. D. III, 49.

fütternden Jungfrau, weiterhin durch ihre äussere Charakteristik, die von der einer Peitho abweicht, wieder aufgehoben. Ihre Benennung als Hore dünkt mir unter allen Umständen unzweifelhaft. So passend aber auch an sich eine Aphrodite hier erscheinen würde, so wenig lässt sich die äussere Erscheinung der von uns als Thalia erklärten Figur mit der der Göttin eigenen in Einklang bringen. Wir sind daher geneigt, unsere Deutung festzuhalten und führen zum Verständniss des Ganzen noch Folgendes an. Zu dem wichtigen Vorgange der Aussendung des Triptolemos haben sich nicht nur dem Kreise der Demeter eng angehörige Dämonen versammelt, sondern auch Zeus, der oberste Lenker der Geschicke, ist herbeigekommen. Der gleiche Fall findet sich auf vielen Vasen desselben Stils vor; die interessanteste Vergleichung mit der unsrigen bietet die schöne Karlsruher Vase des Parisurtheils. Die stricte Gegenübersetzung von Zeus und Ganymed, die ganze Haltung des Ersteren daselbst machen es zur Gewissheit, dass nach einer späteren Sage bei dieser Gelegenheit der oberste der Götter seinen Mundschenken, den ihm später der Adler brachte, kennen gelernt. Setzen wir auf unserem Gemälde an die Stelle des Letzteren die Thalia, und wir erhalten eine treffliche Analogie. Der Adler aber, der so unruhig auf dem Scepter des Zeus sitzt, scheint schon im Vorgefühl des Künftigen zu sein. Dass aber derartige rein menschliche Motivirungen mythologischer Vorgänge dem Alterthum nicht fremd, ja beliebt waren, zeigt ein drittes Beispiel. Wie ich weiter unten darthun werde, lernte nach einer schönen Kadmos-Darstellung die Demeter ihren Liebling Jasion bei der Hochzeit des Kadmos kennen.

Ist aber unsere Deutung des Vorgangs richtig, so dürfen wir diesen selbst wohl auch auf Sophokles zurückführen. Für eine Tragödie ist er aber schwerlich passend; unsere Vermuthung in dem Triptolemos sei ein Satyrdrama vorauszusetzen erhält dadurch eine neue Bestätigung.

Mit diesem schönen Bilde schliessen wir die Reihe der auf die Aussendung des Triptolemos bezüglichen Darstellungen. Alle hatten einen gemeinschaftlichen Zug, überall waren Triptolemos und Demeter Hauptpersonen. Von göttlicher Umgebung fanden wir nur derartige Gottheiten vor, die zu dem Kreise der Demeter gehören

oder sich eng an ihn anschliessen; von menschlicher liessen sich überall ungezwungen und leicht die Gestalten des Epos in ihrer reinen Menschlichkeit nachweisen. Da war kein einziges Bild, das auch nur scheinbar eine ungehörige Gottheit vorführte, nirgendswo war ein Priester oder ähnliche Person ersichtlich.

Von all diesen Thatsachen mögen wohl Stephani (Compte rend. 1859, p. 33), Gerhard (Bilderkr. zu El. Abhdl. I, S. 267; Beil. Cz^4), Welcker (Griech. Götterl. II, 640) keine Notiz genommen haben, wenn sie in directem Widerspruch mit ihnen eine Darstellung auf einer schönen Pelike aus Kertsch (abgeb. bei Steph. a. a. O. I-II; Gerh. a. a. O. I-II; ges. akad. Abhdl. T. 77) ebenfalls auf die Aussendung des Triptolemos bezogen. Auf diesem Gemälde ist Demeter die überwiegende Hauptperson, während Triptolemos auf seinem Flügelwagen vollständig in den Hintergrund tritt. Beide Personen sind auch nicht in die mindeste Beziehung zu einander gesetzt. Triptolemos entschwebt nicht in die Lüfte, wie angenommen wird, sondern scheint eher von oben herabzukommen. Endlich erblicken wir Herakles und Dionysos. Was hat aber besonders der erstere mit der vermeintlichen Aussendung des Triptolemos zu thun? Die Zweifel werden noch erhöht durch die neben Demeter stehende, zwei Fackeln tragende Figur, unbegreiflicher Weise von Stephani und nach ihm von Gerhard als Hekate erklärt. Schon Bursian (litterar. Centralblatt 1862, No. 20, p. 394) hat hier richtig gesehen und die Männlichkeit der vorstehenden Person erkannt. Seine Behauptung ist trotz Stephani's (Compte rend. 1862, S. 51, 2) Einsprache aufrecht zu erhalten, ja jedem Unbefangenen konnte von vorn herein gar kein Zweifel sein. Die ganze Haltung der Figur, die Stellung der Beine, die Art und Weise, wie sie die Arme ausstreckt, die Bekleidung und der Faltenwurf, endlich die stark ausgeprägte Musculatur des Halses, die Falten auf der Stirn schlagen jeder weiblichen Bildung, auch der der Hekate — man vergleiche nur ihre ausser Zweifel stehenden Darstellungen — geradezu in's Gesicht. Locken kommen aber auch einem Manne zu; Dionysos auf unserem Gemälde trägt ebenfalls solche. Ob sie für Hekate überhaupt passen würden, lasse ich einstweilen dahingestellt, bis jetzt ist es mir nicht gelungen, sie mit lang herabwallendem Haar auf Vasengemälden ausfindig zu machen. Bursian erklärt die in

Frage stehende Figur für einen Priester. Dass er dies mit Recht gethan und dass hierin zugleich der Hauptstützpunkt der nach meiner Ansicht richtigen Deutung gegeben ist, soll die folgende Auseinandersetzung beweisen.

Auf derselben Basis beruhen zwei andere, ebenfalls dem Triptolemoskreise angehörige Darstellungen. Die eine ist die sog. Pourtalès-Vase (Panofka cab. Pourtalès pl. 16; Él. cér. III, 63 a; Gerh. Anthest. T. IV; ges. ak. Abhdl. T. 71), die andere das schöne cumanische Vasenrelief (Gerh. Bilderkr. z. E. III, T. 3; ges. ak. Abhdl. T. 78). Im Anschluss an dieses letztere glauben wir eine kurze Erörterung folgen lassen zu können, zu der wir in unserer ganzen bisherigen Auseinandersetzung weder Gelegenheit, noch Veranlassung hatten. Es handelt sich um den eventuellen Einfluss der Mystik, resp. Orphik auf den speciellen Triptolemos-Mythos. In wie reichem Masse Athen, besonders Eleusis von letzterer seit den Zeiten eines Onomakritos inficirt worden, wie sehr sie die sogenannten grossen und kleinen Mysterien umgestaltet, darüber ist schon oft, am Neuesten von O. Ribbeck in seiner Schrift: »Anfänge und Entwickelung des Dionysoscultus in Attika« verhandelt worden. Wir werden uns demnach nicht wundern, auch den Triptolemos-Mythos in's Orphische umgesetzt zu sehen. Nach einer Notiz des Pausanias (I, 14, 3) gab es ein Lied des orphischen Musaeus, worin dieser den Triptolemos zum Sohne des Okeanos und der Ge gemacht. Diese Auffassung tritt vor einer anderen ebenfalls orphischen zurück. Nach dieser (Paus. a. a. O.) nimmt die Stelle »des Keleos Dysaules ein, dessen Gattin hier die Baubo. Beider Kinder sind Eubuleus, ein Schweinehirt, und Triptolemos als Buzyges ein Rinderhirt. Also ein völlig verändertes Personal. — Warum keine Könige und Edlen mehr, wozu diese Hirten?« (Preller Dem. u. Pers. S. 134). Mit Recht fährt Preller fort:

»Es mussten arme Menschen sein, die von den Beeren und Eicheln des Waldes lebten, welche sie (Demeter) aufnahmen, und erst durch die Demeter konnten sie zu solchen Zuständen erhoben sein, weiser Gesetzgebung und kräftiger Regierung, wie sie sich nach der älteren Mythologie von selbst gebildet hatten. Selbst der Name des Dysaules (denn hier ist gewiss an absicht-

liche Etymologie zu denken) verräth dieses Unwirthliche der Lebensart, welche Demeter vorfand.«

Dies ist die orphische Anschauung, deren Einfluss auf die bisher betrachteten Vasengemälde aus meiner hoffentlich unparteiischen Besprechung ersehen werden möge. Wir finden nirgendwo eine orphische Spur. Doch was mir missglückt, ist Stephani gelungen; auf dem cumanischen Relief erkennt er in dem ein Schweinchen haltenden Jüngling den Schweinehirten Eubuleus. Dieses Relief ist aber nach Stephani's eigener Aeusserung (Compte rend. 1862, S. 38) der attischen Schule angehörig, muss demnach aller Erwartung nach auch attische Anschauungen repräsentiren. Da könnte nun aber Stephani eine Notiz des trefflichen Welcker sehr ungelegen kommen, der in seiner griechischen Götterlehre (II, 551) das orphische Element sehr wohl im Auge behaltend offen ausspricht:

»Unmöglich konnte in Eleusis auch nur als eine abgesonderte Scene für sich Dysaules dargestellt werden neben Triptolemos, dieser zum Rinderhirten und Eumolpos zum Schäfer gemacht werden — nach der Idee, dass das Hirtenleben dem Ackerbau voranging. — Dysaules gehört, als eine Variation von Triptolemos nach Keleae, als dort, wie unten vorkommen wird, eine Abart der Eleusinien eingeführt wurde, mit ihm vermuthlich auch Baubo, als eine Variation der Iambe, welche die trauernde Demeter zum Lachen bringt.«

Unsere Grundprincipien, von denen wir ausgingen, scheinen also doch die richtigen gewesen zu sein. Nicht die Mystik, sondern die reine, lautere, volksthümliche Poesie bildet die Grundlage der Kunst überhaupt, der volksthümlichsten Kunst, der Vasenmalerei ins Besondere. Die Widerlegung im Einzelnen betreffs des cumanischen Reliefs soll unten bei dessen eingehender Besprechung erfolgen. Alle drei oben aufgezählten Darstellungen, d. h. die eben genannte, die Vase aus Kertsch und die Pourtalès-Vase erfordern aber zunächst zu einiger Orientirung eine kurze Betrachtung der attisch-eleusinischen Priesterthümer. Denn diese Priester sind es, welche auf denselben die Hauptrolle spielen.

Kap. II.

Die vier athenisch-eleusinischen Haupt-Priester.

Zu seiner würdigen Inscenirung bedurfte der attische Mysteriencultus eines zahlreichen Priesterpersonals. Dass ein solches vorhanden, lehren uns viele wenn auch zum grossen Theil sehr vereinzelt dastehende Nachrichten. An der Spitze des gesammten Personals steht eine Vierheit von Oberpriestern, die sich, wenn wir zunächst nur das inschriftliche Material ins Auge fassen, in folgende Rangordnung stellen:

Corp. inscript. n. 185, 187, 192, 193:

ΙΕΡΟΦΑΝΤΗΣ
ΔΑΔΟΥΧΟΣ
ΙΕΡΟΚΗΡΥΞ
ΟΕΠΙΒΩΜΩΙ.

Der Hierophantes nimmt nicht nur in diesen und den weniger vollständigen Inschriften n. 184, 188, 188[b], 190, 191, 194, 353, sondern auch ausnahmslos an allen Stellen, wo alte Schriftsteller der athenisch-eleusinischen Priester Erwähnung thun, den ersten Platz ein (cf. Plut. Alcibiad. 22; Istros b. Schol. Soph. O. C. 681; Pollux I, 1, 35 etc.). Von Plutarch im Numa Pompilius c. 9 wird der Hierophant an Ansehen und Würde dem römischen Pontifex Maximus gleichgestellt.

»Die Bekleidung dieses höchsten Postens ruhte in erblicher Folge von Alters her bis zu Julian auf dem Geschlechte der Eumolpiden« (Pauly Realencyclop. Art. Eleusin.). Hesychius *Εὐμολπίδαι: οὕτως οἱ ἀπὸ Εὐμόλπου ἐκαλοῦντο τοῦ πρώτου ἱεροφαντήσαντος. πολλοὶ δὲ γεγόνασιν ὁμώνυμοι Εὔμολποι.* Eumolpos war somit selbst der erste Hierophant; *ὃς καὶ τὴν μύησιν εὗρεν,* sagt Suidas unter Eumolpos. Dass seine Nachkommen seinen Namen durchgehends beizubehalten pflegten, lehrt auch Plutarch (Exil. c. 17) »*Εὔμολπος ἐμύησε καὶ μυεῖ τοὺς Ἕλληνας.*«

»*Τοῦτον τὸν Εὔμολπον ἀφικέσθαι λέγουσιν ἐκ Θρᾴκης Ποσειδῶνος παῖδα ὄντα καὶ Χιόνης*«, sagt Pausanias (I, 383) und ihm stimmt

Suidas unter Eumolpos bei. Dies scheint die ältere Ueberlieferung zu sein; später schämte man sich dieses barbarischen Ursprungs, liess das Geschlecht des thrakischen Eumolpos erst in Attika heimisch werden und machte den Gründer der Mysterien zu dem Sohne des Eumolpiden Musaeus (cf. Schol. ad Sophocl. O. C. 1051; Suid. u. Photius). Die parische Marmorchronik weiss sogar die Zeit anzugeben, wann Eumolpos die Mysterien gründete. Es geschah unter der Regierung des Erechtheus. Ueber die Thätigkeit des Hierophanten geben zunächst Suidas, Hesychius, Photius Aufschluss, zu *Ἱεροφάντης* in ziemlich übereinstimmender Weise bemerkend: »*μυσταγωγὸς, ἱερεὺς, ὁ τὰ μυστήρια δεικνύων* oder entsprechender *ἀποφαίνων.*« *Μυσταγωγός* ist nach Suidas u. *μυσταγωγεῖ* einer der »*μυστήρια ἐπιτελεῖ, ὡς μυστήρια ἄγει ἢ ἐκδιδάσκει.*« C. F. Hermann bemerkt zwar in seinem Handbuch der griechischen Antiquitäten (II, § 32, 2. 3) »*Μυσταγωγός*: nicht *ἱερεὺς*, wie Suidas, sondern gleichsam der Pathe oder Beistand und Begleiter des Einzuweihenden.« Im Allgemeinen mag er auch Recht haben; die ersten Hierophanten, wie Eumolpos, sind aber sicher, wie wir weiter unten sehen werden, sowohl *ἱερεῖς* als *μυσταγωγοὶ* nach seiner Auffassung. In späterer Zeit war Mystagog gleichbedeutend mit Cicerone (s. O. Müller Eleus. in Gruber's Encykl. S. 282).

Worin aber das *δεικνύναι* oder *ἀποφαίνειν, ἀναφαίνειν* eigentlich bestand, darüber fehlen bestimmte Nachrichten. Lobeck (Aglaopham. S. 51) meint, dass es auf dem Zeigen der deorum simulacra sive vasa sacra et instrumenta aliave priscae religionis monumenta beruht habe. Mir scheint es vor Allem auf die Vorführung des mystischen Dramas und geheimer Opfer Bezug zu haben.*) Sicherlich ging das *ἀναφαίνειν* unter dem Absingen von Liedern und Liturgieen (*μύθων φῆμαι* sagt Aristid. Eleus. I, p. 415), welche die Cultuslegende (*τὰ λεγόμενα*) feierten, vor sich. Anthol. Palat. App. 246 heisst es:

ὃς τελετὰς ἀνέφαινε καὶ ὄργια πάννυχα μύσταις
Εὐμόλπου προχέων ἱμερόεσσαν ὄπα.

Klagelieder der Göttin über den Verlust ihres Kindes werden dem Hierophanten von Proklos (zu Plat. Polit. p. 384) in den Mund ge-

*) s. Stephani, Compte-Rendu 1859, p. 60.

legt. Doch auch aufregende Freudenlieder zum Schalle des Tympanon scheint er gesungen zu haben (cf. Schol. Theokrit. II, 36). Dass überhaupt auf den Gesang und die Stimme des Hierophanten viel Werth gelegt wurde, lehrt Philostratus (vit. Soph. II, 20. S. 601). Spielt ja schon der Name des Eumolpos selbst auf diese hervorragende Eigenschaft an (Hesych. *εὐμολπία, εὐφωνία, εὐυμνία*). Auch die *μαντεία* scheint dem Hierophanten obgelegen zu haben. Bei Plutarch (Numa Pompil. 12, p. 256), Lysias (Andok. § 10) und im Corpus inscript. (n. 392) heisst er nämlich *ἐξηγητής*. *Ἐξηγηταὶ* sind aber nach Pollux (VIII, 124) *οἱ τὰ περὶ τῶν διοσημιῶν καὶ τὰ τῶν ἄλλων ἱερῶν διδάσκοντες*. Wir werden auch hierauf unten Bezug nehmen. Bewachung und Erhaltung der eleusinischen Institutionen, der *ἄγραφοι νόμοι* (Cicero ad Attic. I, 9), Entscheidung über Aufnahme oder Zurückweisung von Solchen, die in die Mysterien eingeweiht sein wollten (Schol. Arist. Ran. 369; Philostr. vit. Apollon. IV, 17), kam dem Hierophanten weiterhin zu. Bei den grossen zu Ehren der eleusinischen Gottheiten stattfindenden Opfern gebührte ihm die Leitung des Ganzen.

Einem so bevorzugten und würdevollen Priester sind wir schon von vorn herein geneigt, auch in seiner äusseren Erscheinung eine gewisse »*σεμνότης, μεγαλοπρέπεια καὶ κόσμος*« zuzuschreiben. Einige kurze Andeutungen der Alten gestatten uns einen ziemlich genauen Begriff von derselben zu machen. Aus Plutarch (Alkib. c. 22) und Arrian (dissert. Epict. III, 21, 16) ist ersichtlich, dass ihn vor Allem drei Dinge kenntlich machten: die *στολή*, die *κόμη* und das *στρόφιον*.

Ueber die *στολή* geben Athenaeus (I, 21 E) und Pollux (VI, 115) genügenden Aufschluss. Ersterer berichtet: »*Αἰσχύλος ἐξεῦρε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἣν ζηλώσαντες οἱ ἱεροφάνται καὶ δᾳδοῦχοι ἀμφιέννυνται*«, wobei zu bemerken, dass, wie schon Lobeck (Aglaoph. p. 84; s. auch Welcker gr. Götterl. II, 536) beweist, vielmehr das umgekehrte Verhältniss anzunehmen ist. Waren ja doch die athenisch-eleusinischen Priester lange vor den Reformationen des Aeschylos auf dem Gebiete des Bühnenwesens organisirt. Wenn Athenaeus von einer *σεμνότης* der *στολή* spricht, so sind wir schon dadurch allein auf die Tracht der tragischen Schauspieler hingewiesen. Dass diese u. A. in einem langen, bis

auf die Füsse herabwallenden Aermelchiton mit hochliegendem Gürtel bestand, zeigen alte Denkmäler (Wieseler, Theatergeb. T. VII), zeigt aber auch die oben angeführte Stelle des Pollux. Dieser sagt: »*καὶ σκευὴ μὲν ἡ τῶν ὑποκριτῶν στολή· ἡ δ' αὐτὴ καὶ σωμάτιον ἐκαλεῖτο*«. Wozu im Thesaurus von Stephanus bemerkt wird: »*Σωματεῖα* dicuntur etiam stolae histrionicae ad talos usque promissae et totum corpus contegentes«.

Die gleiche Stola findet sich bekanntermassen bei den Bildungen des Apollon Kitharoedos vor. Ob sie aber, wie wir allerdings aus der oben angeführten Notiz des Athenaeus schliessen müssen, auch dem Daduchen beizulegen ist, möchte ich sehr bezweifeln. Ich vermuthe, dass wenigstens der in priesterlicher Function, die seinem Namen entsprechen muss, begriffene Daduch eine dieser sich accommodirende Tracht trug.*) *Κόμη* und *στρόφιον* hat er allerdings mit dem Hierophanten gemein (Plut. Aristid. 5). Die *κόμη*, das lang herabwallende Haupthaar, bedarf weiter keiner Erklärung, über das *στρόφιον* belehrt Suidas: *λέγεται καὶ στρόφος τὸ περὶ τὴν κεφαλὴν στρόφιον, ὅ ἐστιν ἱερεοῦν* und weiter *στρόφιον, ὃ οἱ ἱερεῖς φοροῦσι*. Anstatt des *στρόφιον* wird beiden Priestern von Istros (b. Schol. Soph. O. C. 681) der Myrthenkranz, den auch Iakchos und die Mysten (Aristoph. Ran. 325) trugen, beigelegt. Mehrere Hierophanten sind wir wohl trotz Suidas unter *δᾳδουχεῖ* anzunehmen nicht berechtigt. Neben dem Hierophanten spielte aber auch eine Hierophantin eine bedeutende Rolle (Corp. inscr. n. 432, 435). Sie wurde dem athenischen Geschlechte des Philliden entnommen (Suidas: *Φιλλεῖδαι*). Im Allgemeinen lagen ihr dieselben Pflichten wie dem Hierophanten ob. So das *φαίνειν* der *τελεταὶ* (Inschrift im Bullet. dell' Inst. 1835, p. 210). Ihr Ansehen, weiterhin die Richtigkeit der Lobeck'schen Opposition (Aglaoph. S. 186) gegen St. Croix's Annahme, die Hierophantin habe nur Frauen eingeweiht, lehrt die interessante, von der Einweihung des Hadrian durch eine Hierophantin meldende Inschrift im Corp. inscrip. graec. n. 434. Istros bei Schol. Soph. O. C. 681 und Photius erwähnen mehrere Hierophantinnen.

---

*) Andok. Myst. 15, 9 heisst es, dass der Daduch Kallias »*τὴν σκευὴν ἔχων*« aufgetreten sei. Dies wird mit besonderem Nachdruck hervorgehoben. Sollte es nicht zur Bestätigung des Gesagten beitragen?

Dem Hierophanten zunächst stand der auch im Corp. inscr. n. 194, 188, 188[b], 190, 191; Pollux I, 1, 35 an zweiter Stelle aufgezählte Daduchos. »Die Daduchie war in den Händen des Geschlechtes des Kallias und Hipponikos, das seinen Ursprung von Triptolemos ableitete.« Dieses Geschlecht scheint mit dem der Keryken sehr nahe verwandt gewesen zu sein, da Aristides (Eleus. p. 257) und Suidas die Daduchen geradezu Keryken nennen. Später traten an ihre Stelle die Lykomiden, die wiederum ihr Geschlecht mit dem der Keryken genealogisch verbunden haben mögen. Hierophant und Daduch, Eumolpiden und Keryken werden oft genug zur Bezeichnung der Mysterien selbst genannt (nach Preller, Eleus. in d. Pauly'schen Realencykl.). *Πρόῤῥησις* (Schol. Arist. Ran. 369), *καθαρμοὶ* (Suidas: *Διὸς κώδιον*), öffentliche Gebete (Suidas *δᾳδουχεῖ*), selbst die Weihe, doch wohl nur in Stellvertretung (Schol. Aristoph. Ran. 479) hat der Daduch mit dem Hierophanten gemein. Als äusseres Attribut werden dem Daduchen, wie schon der Name selbst giebt, Fackeln beigegeben (Eustath. Il. p. 104, 24). Jedenfalls wird er beim Opfer als Fackelträger, wie solche ja auch sonst bei Opferscenen vorgeführt werden, erscheinen. Ueber seine Tracht haben wir oben das Nöthige gesagt. Eine *δᾳδουχήσασα* wird im Corp. inscr. graec. n. 1535 erwähnt.

Mehr in den Hintergrund tritt der Hierokeryx. An dritter Stelle wird er auch Corp. inscr. gr. n. 188, 188[b], 190, 191 genannt. Die Kerykie war in den Händen des athenischen Geschlechtes der Kerykiden (Suidas), das seinen Ursprung von Keryx, einem Sohne des Hermes (Hesych. *Κήρυκ.* und Suidas) und der Aglauros (Paus. I, 38, 2) oder der Pandrosos (Pollux VIII, 9; 103) oder der Herse (Schol. Iliad. I, 338) ableitete. Statt des Hermes wird als Vater des Keryx auch Eumolpos genannt (Welcker gr. Götterl. II, 513).

Der Hierokeryx hatte augenscheinlich vor Allem das Amt, Anordnungen aller Art zu verkünden. Beim Opfer gebietet er die *εὐφημία*. Eine schöne Stimme wurde auch von ihm gefordert. Ausdrücklich gelobt wird die Stimme eines Hierokeryx bei Xenophon (Hellen. II, 4, 20). Ueber seine Tracht ist leider nichts überliefert, doch wird sie im Einklang mit seiner Beschäftigung gewesen sein.

Als vierter und letzter Hauptpriester tritt uns der ἱερεὺς ὁ ἐπὶ τῷ βωμῷ, der eigentliche Altar- und Opferpriester entgegen (s. auch Hesych., wo ἐπιβωμίζοντι = ϑύοντι). Ausser den obigen Inschriften nennen ihn auch noch Corp. inscr. n. 194, 353, 184, 71, 194, 353 an letzter, wenn auch ausnahmsweise dritter Stelle. Aus welchem Geschlecht er gewählt wurde, ist nicht überliefert. Auf Monumenten wird ihn der kurze Schurz des Opfernden kenntlich machen.

Diese vier Priester sind durch spätere Interpolation im homerischen Hymnus mit den Namen: Triptolemos, Diokles, Eumolpos, Keleos bezeichnet (Welcker, gr. G. II, 517; Preller, Dem. u. Pers. 104). Alle vier sind bei den grossen eleusinischen Opfern als Hauptbetheiligte vorauszusetzen.*)

Dass Gerhard Unrecht gehabt, als er (Bilderkr. z. Eleus. Abhdl. II, Anm. 365) die Darstellung athenisch-eleusinischer Priester, wie eines Hierophantes oder Daduchos, auf erhaltenen Monumenten in Abrede stellte, liegt wohl auf der Hand, denn Jeder, der die drei von uns vorangestellten Bilder nach diesen einleitenden Bemerkungen einer Betrachtung würdigt, wird wohl einen oder den anderen Priester sicherlich erkannt haben. Jetzt ist es unsere Aufgabe, den Nachweis im Einzelnen zu führen. Wir gehen von dem Cumanischen Relief**) aus und glauben ihm eine eingehende Betrachtung um so eher widmen zu dürfen, je mehr gerade die ausführlichste Erklärung desselben, die Stephani's, von Gerhard vollkommen acceptirt, von der richtigen Auffassung abzuweichen scheint. Und doch ist es nur auf dem von Stephani sich selbst vorgeschriebenen Wege, nämlich durch eine stricte Observanz der Gesetze der räumlichen Gliederung, möglich zu dieser zu gelangen. Dass es Stephani aber selbst nicht geglückt dieselbe zu finden, ist nur dem Umstande zuzuschreiben, dass er das so sehr in den

---

*) Ueber weitere Punkte betreffs der athenisch-eleusinischen Priester s. Preller in Pauly's Realencykl. u. Eleus; C. F. Hermann, Hdb. d. gr. Antiquit. § 32; Mommsen, Heortol. Eleus; wir haben aus diesen Quellen nur soviel hervorgehoben als für unsere speciellen Zwecke wünschenswerth erschien.

**) S. noch: Stephani: compte rend. 1862, p. 35 etc. T. III. Minervini: Bullet. Nap. n. s. III, 73; IV, 52. Cavedoni: Bullet. Nap. n. s. III, 176. Braun: Bullet. dell' Inst. 1855 p. 4.

Vordergrund gestellte Gesetz nicht befolgt oder, setzen wir hinzu, nicht richtig verstanden hat. In keinem Falle würde er sich sonst zu folgendem Ausspruche veranlasst gesehen haben (S. 39):

»In dem vorliegenden Falle ist auf den ersten Blick so viel deutlich, dass der Künstler sein Bild aus drei Gruppen zusammengesetzt hat, aus zwei sich im Einzelnen auf das Genaueste entsprechenden Seitengruppen, von denen jede drei Personen enthält und aus einer Mittelgruppe, welche von vier Personen gebildet wird.«

Wir leugnen keineswegs, dass der erste Blick auf eine Kunstdarstellung hauptsächlich in Hinsicht der räumlichen Gliederung massgebend ist; lassen daher auch wir uns von demselben leiten.

Uns nun und wohl jedem unbefangenen Betrachter fällt zunächst nicht sowohl eine Dreigliederung als vielmehr ein ganz bestimmtes Wechselverhältniss von sitzenden und stehenden Personen in die Augen. Dieses modificirt sich bei näherem Anschauen dahin, dass je eine sitzende und eine stehende verbunden erscheint, demgemäss die zehn Figuren in fünf Einzelngruppen, die für sich unzertrennliche Ganze bilden und ebenso gut für sich allein bestehen könnten, zerfallen. Mit diesem nicht stark genug zu betonendem Umstande lässt sich aber die Stephanische Dreigliederung, wie leicht ersichtlich, auf keine Weise in Einklang bringen. Die zweite und vierte unserer Einzelgruppen (von der Linken nach der Rechten des Beschauers betrachtet) wird durch seine Anordnung auf das Grausamste zerrissen, die eine Figur zu der Seiten-, die andere zu der Mittelgruppe gezogen. Dass bei einem solchen Verfahren von einer innigen, harmonischen Verbindung der einzelnen Glieder der betreffenden Gruppen keine Rede sein kann, ist nur folgerichtig. Ein Mittelpunkt der Seitengruppen, nach Stephani je von einer stehenden Figur eingenommen, existirt als solcher gar nicht, der Schwerpunkt der betreffenden Figur ist eben immer nach der einen neben ihr sitzenden Gestalt geneigt. Auf der Linken findet sich sogar eine ziemlich beträchtliche Lücke zwischen der zweiten und dritten Figur. Ebenso wenig können wir zugeben, dadurch, dass die vier sitzenden Figuren (der Seitengruppen) nach den Mittelpunkten der beiden Gruppen hingewendet seien, schlössen sich die letzteren nach aussen scharf ab (s. S. 39). Wir möchten

vielmehr im Gegentheil behaupten, dass eben durch die Wendung (besonders charakteristisch und massgebend ist die der Köpfe) der sitzenden Figuren III und VIII der geistige und körperliche Schwerpunkt derselben gerade nach der entgegengesetzten Richtung, als sie von Stephani angenommen, verlegt wird. Kommt doch Stephani, das Gewagte seiner oben angeführten Behauptung einsehend, einigermassen mit sich selbst in Widerspruch, wenn er bemerkt, die betreffenden zwei Figuren wären desshalb von ihrem Mittelpunkte abgewandt, »damit die Mittelgruppe in einen äusseren Zusammenhang zu den Seitengruppen gesetzt werde«.

Alles dieses löst sich einfach und leicht, wenn wir unser System der fünf Einzelgruppen aufrecht erhalten. Nur auf dieser Basis ist eine Gliederung nach grösseren Gruppen möglich. Den Weg zu dieser müssen wir uns durch eine kurze Betrachtung des dem Künstler zu Gebote gestellten Raumes bahnen. Das Schwierige solcher Untersuchungen ohne Ansicht der Vase selbst ermessend, habe ich die Mühe nicht gescheut, nach den von Stephani angegebenen Massverhältnissen mir eine Copie der Vase zu verschaffen. Es war dies um so eher und leichter möglich, da uns hier nur der untere, die Verbindung mit dem Bauche herstellende Ablauf des Halses der Hydria interessirt. Die Hydria selbst diente wohl nur zur Schau, der dritte am Halse angebrachte Henkel mochte durch Aufstellung an der Wand verdeckt werden. Eine durchgehende Ausschmückung der ganzen Peripherie konnte schon dieses Henkels wegen nicht stattfinden. — Denken wir uns nun mitten vor dem Gefäss in geeigneter Augenhöhe placirt, so wird einer perspectivischen Ansicht sich der Ablauf giebelartig darstellen. Tritt ja die Basis gegenüber dem durch ein sinniges Blattornament charakterisirten Abschluss bedeutend hervor. Die Seiten des giebelartigen Raumes zeigen sich in ihrem Profil als mässig gebogene, in der Mitte fast gradlinig laufende, zu der Axe des Gefässes concav sich verhaltende Curven. Nur in diesem Raume hatte der Künstler, wollte er seine Darstellung zur Geltung und ordentlichen Ansicht bringen, auch ihre Hauptmomente folgerichtig zu vereinen. Denn nur das auf diesem Raume Vorgeführte ist dem Auge zugleich fassbar. Wollte nun aber ein denkender Künstler diese gegebene, schwer zu behandelnde Fläche mit einzelstehenden, plastisch her-

vortretenden Figuren in der Weise schmücken, dass ihre perspectivische Ansicht schöne, dem Raume genügende, harmonische Linien darböte, so musste er ihnen eine derartige Gestaltung geben, dass sie je näher der Mitte, desto mehr der Form einer geraden, je näher den Endpunkten, desto mehr der im Profil sichtbaren Curve radienförmig sich zu accommodiren erscheinen.

Ein Blick auf unser Relief genügt, um uns dieses nothwendige System der Linienführung in den sechs Mittelfiguren in harmonischer Weise erkennen zu lassen. Wahrhaft künstlerisch gefasst ist der Mittelpunkt, der nicht von einer einzigen Figur, die an dieser Stelle nicht wirken würde, sondern zunächst von einem kleinen Rauchaltar eingenommen wird. Indem nun der Künstler um dieses Centrum herum seine Figuren componirte, ergab sich ihm fast als nothwendig die von uns genugsam betonte Zweigliederung. Das Streben aber, die Figuren dem Raume anzupassen, drückt sich besonders klar und schön in der von rechts nach links schwungvoll gewendeten, sitzenden Frau nächst des Altars zu erkennen. Und weit entfernt, dass dadurch ihre Stellung, wie Stephani (S. 48) meint, auffallend erschiene, würde gerade eine umgekehrte Haltung den schönen Fluss der Linien vollständig beeinträchtigen. Gleiches Streben ist dann noch besonders deutlich in der links von der eben genannten stehenden Jünglingsgestalt wiederzufinden. Man achte u. A. auf das eingeknickte linke Knie, das gesenkte Haupt und die Haltung des Thyrsos. In den sich entsprechenden zwei sitzenden Figuren verklingt dann das Ganze in schönster Weise. Auch zeigen schon die in ihren Händen befindlichen, in ganz entsprechendem, spitzem Winkel auf den Boden gestellten Stäbe den äusseren Abschluss der ganzen Gruppe deutlich an. Sicher sind demnach nur diese sechs Figuren zu einer Mittelgruppe zu vereinen. Nur auf diese Weise kommt unsere Zweitheilung zur Geltung, nur so erhalten wir ein wirklich einheitliches, mit einem Mittelpunkt versehenes, auf einmal übersehbares und in sich abgeschlossenes Ganze.

Dieser Mittelgruppe schliessen sich in geschickter Verknüpfung die, weil nicht zugleich mit übersehbaren, minder wichtigen Seitengruppen, aus je zwei Figuren bestehend, an.

Was aber wiederum alle zehn Figuren zu einer Einheit eint, ist ein streng durchgeführter Parallelismus. Wo immer ein solcher in

aller Consequenz durchgeführt werden soll, muss vor Allem ein Mittelpunkt fixirt werden, um den sich die einzelnen Glieder entsprechend vertheilen können. Dieser Mittelpunkt wird auf unserem Bild, wie wir schon gesehen, durch den Altar und die an seinen Seiten befindlichen zwei Frauengestalten gebildet. Beide bilden den Kernpunkt, an den die übrigen acht Figuren sich organisch anschliessen. Sofort scheiden sich bei diesen vier Stehende und vier Sitzende aus. Von den vier Ersteren entsprechen sich je zwei nicht allein neben einander, sondern auch einander gegenüber. Schon diese Zusammengehörigkeit wird ihre Subsumirung unter einen gemeinschaftlichen Gesichtspunkt gerechtfertigt erscheinen lassen. Ganz das Gleiche gilt natürlicher Weise von den vier Sitzenden. Dieses in die Augen springende Verhältniss ist von Stephani nicht richtig und streng gefasst, wenn er (S. 40) sagt:

»Es entsprechen sich also die erste und die zehnte, die zweite und die neunte, die dritte und die siebente, die fünfte und die sechste und überdies noch die erste und die dritte, sowie die achte und die zehnte.«

Wir haben uns den Weg zur Deutung der einzelnen Figuren, die gewiss mit den besprochenen Gesetzen in engster Verbindung steht, gebahnt; gehen wir jetzt zu ihr selbst über.

Welchem Kreis unser Bild angehört, zeigt ein Blick auf den in der typischen Weise dargestellten, sofort kenntlichen Triptolemos. Als Ausgangspunkt der Betrachtung ergiebt sich von selbst das Frauenpaar am Altar. Schon Braun hat beide richtig gedeutet und in der sitzenden die durch Modius und Scepter deutlich charakterisirte Demeter, in der neben ihr stehenden Fackelträgerin die Persephone erkannt. Mit Recht hebt hierbei Stephani (S. 50) noch ausdrücklich gegen Minervini, der die Persephone in einer anderen Gestalt gesucht, hervor:

»Die beiden Göttinnen getrennt von einander anzubringen, ohne dass die eine nach der räumlichen Gliederung das Gegenstück zu der anderen bildet, wäre ihrer Bedeutung zu Folge völlig sinnlos und ist den Werken der alten Kunst völlig fremd.«

Das Gemeinschaftliche beider Göttinnen haben auch wir schon oben oft genug betont. Nicht umsonst nennt sie Hesychius

ὁμόβωμοι und gerade hier findet dieses Wort so recht eigentlich seine Anwendung. Bemerken wollen wir nur noch, dass wie hier so noch öfters gerade die Fackel als spezielles Attribut der Persephone neben ihrer Mutter erscheint. Die Vierheit der sitzenden, unter einander correspondirenden Gestalten schliesst sich den beiden Göttinen in der Betrachtung am Besten an.

In der Schlussfigur rechts erblicken auch wir die Aphrodite. Sie erscheint hier in besonderer Hoheit und Würde. Aehnlich verschleiert sehen wir sie auf der im Compte rend. 1861. T. III publicirten Paris-Vase, ferner auf der bekannten Darstellung von der Hochzeit des Kadmos (u. a. Welcker, a. D. III, T. 23, 1). Wie wir weiter unten sehen werden, kommt sie auch anderweitig in enger Verknüpfung mit den eleusinischen Gottheiten vor. Athene konnte ohnehin als attische Hauptgottheit auf einer attischen Vase nicht fehlen. Auf derselben Seite wie Aphrodite sitzend ist sie durch Helm und Lanze sofort kenntlich. Auch sie wird häufig mit Demeter und Kore verbunden. Der Aphrodite und Athene schliesst sich nach der griechischen Anschauung als Dritte die Artemis an. Schon auf dem amykläischen Throne sind die Drei mit Demeter und Kore zugleich dargestellt. Der spätere Mythos, wohl mit auf Euripides (Hel. 1312) fussend, lässt sie namentlich beim Raube der Kore Blumen suchend zugegen sein. Römische Sarkophage zeigen dies zur Genüge.

Sehr nahe lag es demnach bei dieser grossen Zusammengehörigkeit die Artemis auch auf unserem Bilde vorgestellt sehen zu wollen. Von diesem Gesichtspunkte ging auch Stephani aus, liess sich aber durch seine falsche Drei-Gliederung zu der Annahme verleiten, dass jene drei Gespielinnen der Kore »ohne jeden Zweifel« in den drei weiblichen, also auch räumlich der Kore nahe stehenden Gestalten der rechten Seite zu suchen seien. Artemis ist demnach nach Stephani die zwischen Aphrodite und Athene stehende mit zwei Fackeln versehene Gestalt. Dass diese eine Artemis nicht sein kann, möchte schon aus der einfachen Ueberlegung hervorgehen, dass man verwandte Personen, zumal Gottheiten, auch auf einem diese Verwandtschaft documentirenden, analogen Platze, gemäss dem von Stephani so sehr betonten Parallelismus erwartet. Warum soll gerade Artemis stehen, wo ihre zwei Gefährtinnen sitzen? Für

solche Sachen haben die griechischen Künstler ein eigenes Gefühl. Doch lassen wir dieses zuvörderst ausser Acht. Denn schon der Typus der ganzen Gestalt möchte »der Erscheinung, welche der Artemis eigen ist«, wenig entsprechen. Der kurze Chiton, obgleich ihm die sonst üblichen Kreuzbänder und der Gürtel fehlen, ferner die Endromides erinnern allerdings einigermassen an ein Artemis-Ideal der späteren griechischen Kunst. Wie wenig lassen sich aber mit diesem Ideal die lang herabwallenden Locken, das sinnige, ernste Antlitz, die sentimentalen, mandelförmigen Augen, die langgeschweiften Brauen vereinigen! Die spätere Auseinandersetzung wird für diese angebliche Artemis eine hoffentlich zutreffendere Deutung ergeben; die Artemis selbst aber glauben wir mit grösserem Rechte in der mit der Aphrodite correspondirenden, sitzenden Figur der anderen Seiten erkennen zu dürfen. Schon der feinsinnige E. Braun hat sie als solche gefasst; da »ihre äussere Erscheinung diese Deutung unmöglich mache«, hat sie Stephani als Rhea erklärt, »die von den drei auf dieser Seite befindlichen Personen wie keine andere geeignet der Aphrodite der anderen Gruppe gegenüber gestellt zu werden« (S. 44). Hätte sich hierbei Stephani vor allen Dingen nur nicht auf eine Analogie dieser Rhea mit einer zweiten auf einer Marsyas-Darstellung der kaiserlichen Ermitage (Ant. du Bosph. Pl. 57) befindlichen, berufen. Jeder der auf diese Analogie hin Vergleichungen anstellt, wird sofort erkennen, dass von einer solchen gar keine Rede sein kann. Während die betreffende Figur auf der Marsyas-Darstellung durchaus matronal gebildet ist, erscheint die vermeintliche Rhea unseres Reliefs in voller Jugendblüthe. Die angebliche Analogie erhält aber den Todesstoss, wenn wir die Marsyas-Darstellung näher in's Auge fassen. Von Gottheiten erblicken wir auf derselben nur noch Apollon und Artemis. Findet sich mit diesen eine matronale Gestalt vereint, so kann es der ganzen griechischen Auffassung nach nur die Mutter Beider, die Leto sein. Eine grosse Anzahl von Vasen beweist dieses zur Evidenz. Scepter und Stephane aber, die sie hier trägt, sind ganz gewöhnliche Attribute derselben (s. statt vieler Beispiele nur Él. cér. II, 44). Die Leto ist meiner Ansicht nach auf der Marsyas-Darstellung mit definitiver Bestimmtheit anzunehmen. Was aber die vermeintliche Rhea unseres Bildes anbetrifft, so möchte, abgesehen von dem Umstande,

dass sie keines der der Rhea besonders zukommenden Attribute, wie namentlich das Tympanon trägt, gerade aus ihrer äusseren Erscheinung mit Sicherheit auf ihre Deutung als Artemis gefolgert werden können. Ihre Jugendlichkeit ist hervorgehoben. »Il verginale suo aspetto« betont schon Braun. Sprechend ist ferner ihr scharfer Blick; das kurzgelockte Haar des lieblichen Köpfchens, die Bewegung der Rechten, für die Flinkheit der Artemis charakteristisch, verräth deutlich die Jägerin. Ferner trägt sie Kreuzbänder und Gürtel. Diese kommen in der vorliegenden Form der Hekate und den Erinnyen, vor Allem aber nach Stephani's eigener Aussage (Compte rend. 1860. p. 81), der Artemis selbst zu. Ganz ähnliche Motive in der Gewandung finden sich auf einer Vase publicirt in der archäol. Ztg. 1857, T. CCXXII vor. Der Modius — wenn es wirklich ein solcher — den unsere Artemis trägt, erscheint als durchgängiges Attribut aller Darstellungen der ephesischen Diana, als weitere Analogieen führe ich Él. cér. I, 25; II, 25; II, 11; 36 C.; III, 41; Gerh. a. V. I, 15, 40; Abhdl. üb. d. Anthest. II, 3; Vasensammlung zu München Nr. 1028 an. Deshalb mögen wir denn schliesslich an dem Scepter keinen Anstoss nehmen. Gerade dieses verleiht auch ihr jene Hoheit und Würde, die die ganze Darstellung beseelt. »Questa particolarità pertanto non deve arrecar meraviglia, non essendovi ragione veruna perchè la sorella d'Apolline non possa partecipare della distinzione delle altre dee con cui si trova per artistica simmetria congiunta« bemerkt Braun mit Recht. Gerade aber in Correspondenz mit Aphrodite schliesst sich die Artemis sehr vortheilhaft den Göttinnen an. Stephani's Gegenüberstellung von Rhea und Aphrodite, »zwei Göttinnen, die ganz gewöhnlich in einander übergehen« (S. 44), ist schon an und für sich wenig bezeichnend zu nennen. Den drei sitzenden weiblichen Gottheiten reiht sich als zu Eleusis gleichberechtigt, ja, da in die Hauptgruppe versetzt, vor Artemis und Aphrodite bevorzugt, der in typischer Weise charakterisirte Triptolemos an. Nach seiner Rückkehr von der Aussendung durch Demeter und Kore wurde er als Gott in späterer Zeit verehrt, erhielt als solcher seinen eigenen Tempel (Paus. I, 14, 1; 14, 3; 38, 8). Dass gerade er mit der Athene in Correspondenz gesetzt, ist nicht auffallend, da nach Stephani (S. 43) »derselbe mit keiner der Göttinnen so wesentliche Bezüge hatte als

mit Athene, die mit ihm bekanntlich den agrarischen Charakter gemein hatte«. Fassen wir aber die Bedeutung des Triptolemos für den Demetermythus, der Athene für ganz Attika in's Auge, so werden wir es gerechtfertigt finden, dass beide der Hauptgruppe einverleibt sind. Auch der ganzen Anlage der Composition nach konnten nur sie sich einander entsprechen. Die Vierheit der sitzenden Figuren hat sich sonach als eng mit einander durch verschiedene Bezüge verknüpft erwiesen. Sehen wir zu, ob ein gleicher Fall bei den vier stehenden Personen stattfindet.

Wir schenken unsere Aufmerkseit zunächst der neben Kore stehenden Figur. Diese präsentirt sich uns als ein schöner, kurzlockiger, bekränzter Jüngling, der seinen Mantel schurzartig um die Hüften geschlungen hat. In seiner gesenkten Rechten erblicken wir ein Schweinchen, in seiner halb erhobenen Linken zwei, den über den Rauchaltar kreuzweis gelegten vollständig analoge Gegenstände, merkwürdiger Weise von keinem der bisherigen Erklärer erkannt. Braun wagt gar nicht sie zu benennen, Stephani betrachtet sie als Holzscheite oder Reisbündel, Minervini, Lenormant und de Witte sehen in ihnen Zweige des *θύον*; ein Blick auf das Bild selbst genügt die Unzulänglichkeit all dieser Deutungen darzuthun. Bedenken wir hingegen, dass — um vorzugreifen — unser Jüngling augenscheinlich ein Opfernder und im Begriff ist zum brennenden Opferaltar zu schreiten, erwägen wir, dass der Demeter von blutigen Opfern vorzugsweise das von ihm gehaltene Schweinchen, von unblutigen das Getreide gebührte, so werden wir uns keinen Augenblick besinnen, die angeblichen Scheite in einfache Garbenbündel zu verwandeln. Die einzelnen Aehren sind deutlich erkennbar. Ihre Umschnürung nehmen wir besonders an den über den Altar gelegten wahr. Die etwas schmale Form der Bündel erklärt sich aus rein künstlerischen Gründen. Abgesehen von dieser ihrer Bedeutung als Objecte des Opfers, spielten sie aber auch anderweitig beim Cultus der eleusinischen Gottheiten eine Rolle. So heisst es bei Himerios (VII, 2, 512): »*Ἀττικὸς νόμος Ἐλευσινάδε φῶς μύστας φέρειν κελεύει καὶ δράγματα, ἡμέρου τροφῆς γνωρίσματα*«. Ja sie treten geradezu als Symbole des Cultus überhaupt auf und haben als solche rein ornamentale Verwendung gefunden. Siehe ein Fries-Fragment des Tempels der Demeter zu Eleusis (herausgeg. in d.

Alterth. von Attika; Gesellsch. d. Dilettanti zu London cap. IV, pl. 7); ferner ein Fries-Fragment der eleusinischen Propylaeen (Bullet. d. Inst. 1860, S. 226). Dieser als Opferer *κατ' ἐξοχὴν* gekennzeichnete Jüngling, der nicht sowohl um sich mit Athene zu unterreden, wie es Stephani annimmt, als vielmehr um grösseren Fluss in die Linien zu bringen, wie dies auch bei den anderen Gruppen wahrzunehmen, sein Haupt nach rechts hin wendet, ist nun von Stephani als orphischer Eubuleus gedeutet worden. Das Schweinchen in seiner Hand weist nach demselben auf das erste derartige Opfer hin, welches der Demeter gewidmet war. Hygin (Fab. 277) melde zwar, dass Triptolemos das erste Schweineopfer dargebracht, doch könne unsere Vase nur lehren, dass diese Sagenform aus einer älteren entstanden, indem man, wie so oft in anderen Fällen, eine von der Sage erzählte Thatsache von dem einen Bruder auf den anderen übertrug. Denn Triptolemos sitze hier, wie die übrigen Gottheiten ruhig, ohne sich an dem Opfer unmittelbarer zu betheiligen als diese (s. S. 45, 46). Wie steht es nun mit »dieser einzig richtigen Benennung«, die, wenn sie richtig, all unsere oben ausgesprochenen Grundsätze umwirft. Nun ich will nicht den Widerstreit, in den sich Stephani mit Hygin verwickelt, betonen, Welcker's oben angeführte Ansicht soll für jetzt noch nur den Werth einer Hypothese haben: hier will ich auf einen tiefer gehenden logischen Fehler der Stephanischen Auffassung hinweisen. Man wird zugeben, dass jeder denkende Künstler, und als solchen werden wir uns wohl auch den vorstellen, dessen kunstreiches Gebilde uns vorliegt, bei dem Schaffen selbst sich von einer ganz bestimmten Anschauung leiten lässt. Diese beruht aber auf einer einheitlich gefassten Idee. Nur durch sie erhält dann auch die Darstellung die nothwendige Einheit, nur auf sie ist es zurückzuführen, wenn uns Alles wie aus einem Gusse entgegentritt. Dass sich nun ein Künstler auch einmal in die Anschauungen der Orphiker eingelebt, sie vollständig in sich aufgenommen habe, ist ein Axiom, das sich sehr wohl hinstellen lässt. Dysaules, Triptolemos, Eubuleus, in der von der alt epischen so bedeutend abweichenden Fassung, konnten ihn vielleicht gerade desshalb zu einer künstlerischen Darstellung reizen. Warum sollte er weiterhin die von der Demeter der Cultur zugänglich Gemachten zu einem gemeinschaft-

lichen Opfer nicht vereinigen? Nicht aber dürfen wir ihm mit Stephani eine derartige Verwirrung und willkührliche Vermischung zweier diametral von einander sich entfernenden Anschauungen zumuthen, dass er auf einem und demselben Bilde den einen als Schweinehirten, den anderen als Gott erscheinen liess. Stephani hat dieses Missverhältniss selbst gefühlt und sucht es durch eine ideelle Verbindung seines Eubuleus mit dem ihm zunächst entsprechenden, neben Demeter stehenden Jünglinge auszugleichen. Dieser ist nach ihm »ohne den geringsten Zweifel« mit dem Namen des Dionysos zu benennen und an dieser Stelle als Repräsentant des Weingenusses aufzufassen. Das in der Hand des vermeintlichen Eubuleus befindliche Thierchen repräsentirt aber auch einen Genuss und zwar den »der Hauptspeise einer üppigeren Lebensweise«. Was lag näher, Eubuleus selbst allegorisch zu fassen und dem personificirten Genusse des Weines den »personificirten Genuss des Schweinefleisches« entgegen zu setzen? So werden Dionysos und Eubuleus, die sich sonst schwer vereinigen liessen, sich aber doch irgendwie »der räumlichen Gliederung« wegen entsprechen mussten, auf einen gemeinschaftlichen Grundgedanken zurückgeführt. Wenn der Gott des Weines hier wirklich dargestellt wäre, so hätte Stephani doch wenigstens einen Stützpunkt für seine Behauptung. Er selbst muss aber zunächst zugestehen, dass der nach seiner Ansicht hier vorgeführte Dionysos von der typischen Bildung abweicht, indem für gewöhnlich der in ein langes Gewand gehüllte Bacchus bärtig erscheine. Zum Beweise vorkommender Nicht-Bärtigkeit in diesem Falle zählt er aber eine Reihe von Monumenten auf, die ich ebenfalls hier vorführe. Es sind dieselben publicirt: Clarac., Mus. de sc. Pl. 697, 1643 (= Visconti, Mus. Pio-Clem. VII, 2); Bullet. Nap. III, T. 6; [Gerhard, Neapels ant. Bildw. p. 93]; Gerh. a. V. I, 312; Mus. Borbon. VIII, 12. Merkwürdiger Weise ist aber gerade bei der zuerst angeführten Statue der Kopf neu aufgesetzt, daher nicht beweiskräftig. Nach der von Gerhard gegebenen Beschreibung ist auch die in Neapels ant. Bildw. erwähnte Figur nicht geeignet Stephani Vorschub zu leisten. Sie ist sehr restaurirt und in sehr schlechtem Zustande befindlich. Die Gestalt auf der von Gerhard (a. V.) publicirten Vase hat mit Dionysos gar nichts zu thun; der unbefangene Betrachter wird in ihr sofort Apollon

erkennen. Bei dem pompejanischen Wand-Gemälde des Mus. Borb. wie bei dem im Bull. nap. publicirten Vasengemälde fällt das Beweisende für Stephani sofort weg, indem die betreffenden Figuren nicht mit einem langen, bis auf die Füsse herabgehenden Aermelgewand, sondern vielmehr mit einem kurzen Chiton, über den ein Mantel geworfen, bekleidet sind. Lassen wir daher dem asiatischen Dionysos die ihm zukommende Typik. Aber auch wenn wir die Bartlosigkeit vollständig ausser Acht lassen, will uns schon die ganze Bildung der in Frage stehenden Figur für einen Dionysos wenig geeignet erscheinen. Warum trägt er hier das kurzgelockte Haar? Sind wir doch gewöhnt, den jugendlichen Dionysos in reichem Lockenschmuck zu sehen. Wo bleiben ferner die gerade ihm zukommenden üppigen Formen, was soll endlich der hinter ihm stehende Dreifuss bedeuten? Es bleibt nur noch der Thyrsos übrig und diesen dürfen wir wohl schwerlich als ein nur dem Dionysos zukommendes Attribut betrachten. Kurz, wie schon von Anfang an ersichtlich, weder Eubuleus noch Dionysos, weder allegorische noch göttliche Gestalten sind in beiden mit einander correspondirenden Personen zu vermuthen. Statt ihnen voreilig Namen zu geben, wollen wir lieber ihre Bedeutung im Auge behalten. Wie wir aber in dem Jüngling rechts von Anfang an einen Opfernden erkannt haben, werden wir auch in seinem Gegenbild, da auch wir die Correspondenz nicht blos räumlich, sondern auch ideell auffassen, eine analoge Gestalt muthmassen. Statt mit Stephani das Hauptmoment der Handlung auf eine Seite zu verlegen, wie er dies mit den Worten (S. 46) thut: »Vor Allem kam es dem Künstler darauf an, darzustellen, wie der Demeter und Kore durch Eubuleus zum ersten Male das Opfer eines jungen Schweins dargebracht wurde«, werden wir auch die andere Seite mit zur Handlung herbeiziehen, demgemäss auch der links befindlichen Jünglingsgestalt eine Betheiligung am Opfern zuschreiben. Ehe wir aber die weiteren Folgerungen ziehen, ist es noch erforderlich, die zwei anderen stehenden Personen einer kurzen Betrachtung zu unterwerfen, da wir ja die Zusammengehörigkeit der vier Stehenden von vornherein eben so sehr hervorgehoben haben wie die der vier Sitzenden.

Wir wenden uns zunächst zu der zwischen Artemis und Triptolemos stehenden Figur, von Stephani, wie dies jedem Unbefangenen

einleuchten müsse, Hekate benannt. Wir fragen Stephani nicht, ob er im Stande ist, ähnliche Hekate-Bildungen nachzuweisen; seine Deutung wird bei aller »Unbefangenheit«, die wir uns wahren, einfach schon dadurch widerlegt, dass die in Rede stehende Figur nicht weiblich, sondern männlich ist. Es geht dies aus der nur einem Manne eigenen Drapirung des Mantels, der zum Theil sichtbaren männlichen Brust, der ganzen Haltung deutlich genug hervor. Schon Minervini hat dies längst erkannt. Was Stephani zu seiner falschen Erklärung veranlasste, war aber seine unrichtige Dreigliederung und ein missverstandener Parallelismus. Nicht Parallelismus sondern Schematismus muss ich es wenigstens nennen, wenn man in der vorliegenden »auch darum zunächst eine weibliche Figur erwarten wird, weil sie der Artemis in der anderen Gruppe entspricht« (S. 43). Dass an dem Haarschmuck, einer vermeintlichen Perlenschnur, unserer Gestalt kein Anstoss zu nehmen, lehrt die einfache Vergleichung mit dem ebenfalls weiblichen Kopfputze eines Jünglings auf einer schönen Darstellung gleichen Stils (Compte rend. 1860, T. I). Einen mythologischen Namen können wir diesem Jüngling ebenso wenig, wie den beiden anderen geben, er schliesst sich somit ihnen in passender Weise an. Es bleibt nur noch die vierte stehende, weibliche Figur übrig. Ihre Deutung als Artemis haben wir schon oben verworfen, für jetzt brauchen wir uns einfach nur auf ihre in die Augen fallende Correspondenz mit den anderen drei zu berufen.

Die Zusammengehörigkeit auch der vier Stehenden ist nach dem Gesagten ausser Zweifel gestellt. Wer sie seien, ist wohl unseren Lesern nach den vorangeschickten Bemerkungen schon klar geworden. Wo es sich um ein der Demeter und Kore darzubringendes Opfer handelt, die besondere Feierlichkeit desselben überdies durch die Anwesenheit von vier mit den eleusinischen Göttinnen eng verknüpften Gottheiten klar ausgesprochen ist, erwarten wir auch das athenisch-eleusinische Priesterpersonal in seinen vier Spitzen fungirend zu sehen. In der That erblicken wir nun auch vier priesterliche Gestalten vor uns. Sofort ist der vierte der Hauptpriester: *ὁ ἐπὶ τῷ βωμῷ* erkenntlich. Der schurzartig gefasste Mantel, das Schweinchen und die Aehren lassen ihn als den *θύων κατ' ἐξοχήν* erscheinen. Beim Opfer kam ihm natürlicher

Weise die erste Stelle neben dem Altar zu. Auch hier findet er sich in dessen unmittelbarer Nähe. Hatte der Epibomios das Opfern selbst zu besorgen, so lag dem Hierophanten die oberste Leitung desselben, ferner, nach dem oben Gesagten, die Weissagung aus dem Opferthiere ob. Seine Würde erfordert auch auf dem Bilde eine ihm angemessene Stellung. Wir erwarten auch ihn in der Nähe des Altars und der beiden Göttinnen. In der That vereinigt sich Alles, ihn in der dem Epibomios entsprechenden Jünglingsgestalt zu erkennen. Zur Rechten der Demeter steht er gewiss an dem bevorzugtesten Platze der ganzen Darstellung. Der Dreifuss bezeichnet ihn als einen besonders heiligen Priester und als Mantis. Das lang herabwallende, mit Gürtel versehene Aermelgewand tritt uns sofort als die »*σεμνότης καὶ μεγαλοπρέπεια τῆς στολῆς*« ganz analog der Tracht der tragischen Schauspieler entgegen. Auch die Farbe dieser Stola, nach Stephani (S. 37) weiss und zum Theil vergoldet, entspricht aufs Beste der Heiligkeit des ersten eleusinischen Priesters (s. Plato, legg. XII, p. 956 A. u. Keil, Sched. epigr. p. 46). Statt des Strophion trägt er den ihm in gleicher Weise zukommenden Myrthenkranz. Die *κίμη* vermissen wir allerdings. Doch müssen wir bedenken, dass ein griechischer Künstler der puren Wirklichkeit nicht ängstlich nachzuschreiben pflegte. Vielleicht haben ihn hier künstlerische Motive zum Verlassen des Thatsächlichen bewogen. Drei langgelockte Gestalten neben einander wirken nicht günstig. Der Thyrsos schickt sich vortrefflich für einen Priester des Iakchos, auch der römische Pontifex — ebenfalls in der Aermelstola dargestellt — trägt auf einem Mus. Borbon. VIII, T. 18 publicirten Gemälde einen solchen. Die Gegenüberstellung von Hierophant und Epibomios ist eine äusserst glücklich gewählte.

Es bleiben noch die Vertreter der Daduchie und Kerykie übrig. Für den Ersteren spricht sofort die in jeder Hand in significanter Weise eine Fackel haltende Gestalt. Ihre Weiblichkeit wird ihre Deutung nicht hindern; wird ja auch eine Daduchin inschriftlich erwähnt. Sollte nicht auch die Correspondenz mit den Sitzenden für den Künstler massgebend gewesen sein? Ich meine die Gegenüberstellung von Triptolemos und Athene. — Die dem Daduchen zugehörende *κόμη* finden wir hier wirklich vor. Der kurze Chiton und die Endromides aber erscheinen mir gerade für einen Fackel-

träger, der sich frei und ungehindert bewegen muss, charakteristisch. Die rothe Farbe des Chiton (Stephani p. 38) ist hervorzuheben. — Der Hierokeryx ergiebt sich sogleich in der entsprechenden Person der anderen Seite. Gerade für ihn ist die kurze leichte Tracht recht passend. Warum trägt er aber eine Fackel und nicht das ihm schon seinem Namen nach zukommende Kerykeion? Die Antwort ist einfach. Er ist hier beim Opfer betheiligt, musste daher durch ein zum Opfer gehöriges Attribut gekennzeichnet werden. Vom rein künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, verlangten auch die beiden Fackeln der anderen Seite ein Gegengewicht.

Beider, der Daduchin und des Keryx Tracht werden wir mit einigen Modificationen bei den Priestern der Pourtalès- und der Kertschvase wiederfinden. Die Aehnlichkeit derselben mit der Tracht der Schauspieler der Komödie ist frappant (cf. Wieseler, Theatgbd. VI, 2). Sollte nicht vielleicht die Tracht des Hierophantes für das Costüm der Schauspieler der Tragödie, die Tracht des Daduchos und Keryx für das Costüm der Schauspieler der Komödie massgebend gewesen sein?

Die vier Priester glaube ich nachgewiesen zu haben. Das Ganze halte ich für ein ideal gefasstes Abbild eines der grossen jährlichen Opfer, welches den beiden Göttinnen zu Ehren zu Eleusis begangen wurde. Die Priester erscheinen hier in ihren durch die Kunst verklärten Vertretern in so allgemeiner Fassung, dass wir weder an bestimmte Priester der Heroenzeit, noch an solche der historischen Zeit denken können. — Der von mir entwickelten Auffassung des Reliefs scheint nun aber Stephani durch einige polemische Bemerkungen gegen Minervini vorgebeugt zu haben. Dieser hat nämlich den Epibomios schon richtig erkannt, Keryx und Daduchin hält er für zwei Daduchen, den Hierophanten freilich bezeichnet er als eine Hore oder eine Personification des Dionysoscultus. Dagegen bemerkt Stephani (S. 50), dass »abgesehen von der Gruppirung, welche uns mit Entschiedenheit auf eine vollkommen verschiedene Bedeutung hinweist, schon die ganze äussere Erscheinung, namentlich die Gewandung und die allen gemeinsame jugendliche Bildung, wenigstens gegen die Annahme von Priestern spricht — und was die Hauptsache ist, man würde gar nicht absehen können, wie hier, bei einer mythischen Handlung, Priester des

wirklichen Lebens irgend wie betheiligt sein und gar mit den Göttern selbst auf dem Fusse von Gleichberechtigten verkehren könnten. Denn dadurch, dass die Priester in gewissen Rücksichten dem Volke gegenüber als Stellvertreter der Götter galten, deren Dienst sie verwalteten, wurden sie doch nicht den Göttern selbst gegenüber zu Gleichberechtigten mit diesen und spielen auch nie eine solche Rolle, weder bei den Schriftstellern noch in den Kunstwerken«.

Was zunächst die Einwürfe Stephani's betreffs der Gewandung anlangt, so habe ich hoffentlich genugsam erwiesen, dass wir uns bei dem Hierophantes sowohl als dem Epibomios einestheils mit der litterarischen Ueberlieferung, anderntheils mit der Thatsächlichkeit im strictesten Einklang befinden. Leider konnten wir das Gleiche bei der Tracht des Keryx und der Daduchin nicht nachweisen, wir fanden sie aber mit ihrer priesterlichen Function in vollkommener Conformität. Die allen Priestern gemeinsame jugendliche Bildung ist einestheils in der ganzen Richtung der späteren Kunst, anderntheils in dem Umstande, dass wir es hier nicht mit bestimmten, benennbaren Personen, sondern mit den idealen Vertretern ganzer Classen zu thun haben, gar wohl begründet. Da unsere Handlung aber keine mythische, sondern eine der Realität entnommene ist, so sind wir berechtigt von wirklichen Priestern zu sprechen. Durch die Anwesenheit von Gottheiten erhält der Vorgang eine besondere Weihe. *) Die Priester aber werden diesen Gottheiten gegenüber ebenso wenig zu Gleichberechtigten, als z. B. das rein menschliche Brautpaar mit seiner Begleitung gegenüber den zugleich mit ihnen anwesenden Hochzeitsgöttern Apollon und Artemis auf manchem Kunstwerk. Endlich legt schon die ganze Anordnung der vier Priester greifbar nahe, wie wir es mit dieser vermeintlichen Gleichberechtigung zu halten haben.

Von dem Relief gehen wir jetzt, einigermassen vorbereitet und über die Darstellung eleusinischer Priester unterrichtet, zu der Betrachtung der Pourtalès- und der Kertschvase über. Dass beide Gemälde sowohl in den Hauptmotiven als in manchen Einzelnheiten innig mit einander verwandt, lehrt schon eine flüchtige Vergleichung. Merkwürdiger Weise ist bis jetzt jedes unab-

*) Cf. das Votivrelief bei Müller a. D. II, 8, 96.

hängig von dem anderen erklärt und ganz verschieden gedeutet worden.

Auf beiden Bildern tritt uns zunächst als alter Bekannter Triptolemos entgegen. Der Maler der erst genannten Vase führt ihn nackt auf dem geflügelten Schlangenwagen sitzend in gleicher Grösse mit den übrigen Figuren rechts im Vordergrunde vor. Die Pelike aus Kertsch lässt ihn mehr im Hintergrunde, mitten über seiner Umgebung auf dem Flügelwagen schwebend erscheinen. Er ist in bedeutend verkleinertem Massstabe gezeichnet.

Auf beiden Darstellungen sind ungefähr in der Mitte zwei Frauengestalten in ganz analoger Gruppirung ersichtlich. Die eine von rechts nach links sitzende ist beide Male mit einem Scepter ausgezeichnet. Die rechts von ihr stehende, jungfräuliche Gestalt hält in gleicher Weise in der erhobenen Rechten eine grosse brennende, auf den Boden gestützte Fackel. Ihr Oberkörper ist entblösst, resp. auf der Pourtalès-Vase mit einem ganz dünnen, zarten, schleierartigen Gewand versehen. Die nackten Körpertheile beider Frauen der letzteren Vase sind durch weisse Farbe hervorgehoben.

Ueber die Benennung können wir hier keinen Augenblick in Zweifel sein. Beide Male sehen wir Demeter und Kore vor uns. Der Modius, den die Demeter auf der Kertschvase trägt, vervollständigt nebst ihrer dort hervortretenden matronalen Bildung ihre Charakteristik. Dass sie auf der anderen Vase sehr jugendlich auftritt, darf uns bei einem unteritalischen Gemälde nicht Wunder nehmen. Dass aber dieser Vereinigung beider Göttinnen, wie wir sie hier vor uns sehen, ein bekanntes Original vorgelegen, erhellt noch besonders durch eine Vergleichung mit dem Cumanischen Relief.

Auf der Pelike aus Kertsch ist mit beiden Frauen ein nackter, mit Diadem geschmückter, in der Linken ein Füllhorn haltender Knabe verbunden, der kleine Plutos. Die andere Vase zeigt statt seiner einen für Kore bestimmten Sitz. Betrachten wir aber ihren Revers und wir werden den Gott dort wiederfinden.

Auf beiden Bildnereien erblicken wir zur Linken der Demeter in ihrer unmittelbaren Nähe eine mit kurzem Chiton, der in gleicher Weise oben und unten verbrämt, das eine Mal mit Aermeln versehen ist, bekleidete, Endromides tragende Gestalt. Hier (Kertschvase) krönt das lang herabwallende Lockenhaar ein Myrthenkranz,

ziert jede Hand eine Fackel, dort ist das kürzere Haar mit Strophion und gleichem Kranz, aber nur eine Hand mit Fackel versehen. Ausserdem umschliesst noch den Chiton ein Gürtel, schlingt sich um den rechten Arm ein kurzer Mantel. Trotz dieser kleinen Abweichungen ist die Identität Beider einleuchtend. Dass demnach auch bei der Poutalès-Vase, wie dies bisher von all ihren Erklärern angenommen, an keine Hecate oder Artemis zu denken sei, bedarf wohl keines weiteren Beweises. Die Bekränzung, die Fackeln, die *κόμη*, ihre der Daduchin und dem Keryx so nahe kommende äussere Erscheinung macht es zur definitiven Gewissheit, dass wir hier eleusinische Priester vor uns haben.

Auf beiden Gefässen endlich macht sich hinter dem Priester unweit der Demeter links ein nackter, myrthenbekränzter Jüngling bemerkbar. In der einen halb erhobenen Hand hält er eine eigenthümlich gebildete Fackel, während über den Arm die Chlamys geworfen ist; in der anderen hat er eine Keule gefasst. Letzteres Attribut bezeichnet ihn sofort als Herakles. Erst hier verlässt uns die auffallende Identität.

Die Pourtalès-Vase zunächst stellt dem Priester der linken Seite eine zweite ganz analog gebildete priesterliche Gestalt auf der rechten in augenfälliger Correspondenz gegenüber. Von diesem zweiten Priester wird *χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ* ein nackter Jüngling herbeigeführt, der in seiner Linken eine Fackel, in ihrer Bildung der des Herakles vollständig gleich kommend, gefasst hält. Der Stern neben seinem Haupte lässt ihn, wie zuerst Gerhard gesehen, als einen der Dioskuren erkennen. Bei der Unzertrennlichkeit dieses Brüderpaares verlangen wir auch den zweiten hier zu sehen. In der That ist er an entsprechender Stelle der linken Seite, wenn auch mehr im Hintergrunde ersichtlich. Auch er hält die besprochene eigenthümliche Fackel. Eingerahmt wird das Ganze am Horizont von dorischen Säulen, ein Beweis, dass wir es mit einer ungewöhnlichen, in der Nähe eines Heiligthums vor sich gehenden Handlung zu thun haben.

Auf der Kertsch-Vase schliessen sich zur Rechten des Beschauers an die Mittelgruppe zwei Gestalten über einander gesetzt an. Die untere weibliche hat den einen Arm auf den anderen gestützt und schaut mit halb erhobenem Haupte nachdenklich auf

Demeter hin. Sie hat ganz den Typus einer τροφός. Ueber ihr sitzt auf untergebreitetem Mantel in vollständiger Nacktheit der mit Weinlaub gekränzte und einen Thyrsos haltende Dionysos. Unterhalb des Herakles erblicken wir auf der anderen Seite in Correspondenz mit der τροφὸς eine ebenfalls weibliche, dicht verhüllte, sitzende Figur. Der neben ihr knieende, eben einen Pfeil abschnellende Eros lässt mit Sicherheit auf Aphrodite schliessen.

Wenn wir uns nunmehr zu der eigentlichen Deutung der beiden, augenscheinlich auf einer und derselben Basis beruhenden Gemälde wenden, so liegt auf der Hand, dass zu diesem Zweck zunächst zu untersuchen ist, in wie fern die litterarischen Quellen den Herakles und die Dioskuren mit der Demeter und ihren Priestern in Verbindung setzen. Alle Indicien weisen uns nach Agrae, allwo bekanntermassen im Frühlingsmonat Anthesterion die sogenannten kleinen Mysterien gefeiert wurden. Mit diesem Fest sind die genannten Heroen so eng verknüpft, dass eine kurze Betrachtung desselben geboten scheint.

Kap. III.

Die sogenannten kleinen Mysterien.

Wenn man irgend eines der landläufigen mythologischen oder sonstigen Handbücher nachschlägt, um über die Mysterien Aufschluss zu erhalten, so wird man unter dem Abschnitt: »Kleine Mysterien« kaum ein paar Worte zusammengestellt finden. Gewöhnlich wird man mit dem Hinweis auf die grossen eleusinischen, als deren genaues Abbild die kleinen athenischen erscheinen sollen, vertröstet. Diese letztere Annahme ist grundfalsch und nur durch den allerdings verführerischen Namen der kleinen Mysterien veranlasst. Vor Allem ist hier voranzustellen, dass das Fest diesen Namen nicht von Anfang an gehabt; der eigentliche und ursprüngliche lautet vielmehr nach übereinstimmenden Angaben: *Τὰ ἐν Ἄγρας* (cf. Lex. Seg. S. 326; Eustath. ad Iliad. II, 852; Bekker,

Anecd. 326, 327), schon durch seine Alterthümlichkeit das Alter des Festes selbst kennzeichnend. Gegenstand der Verehrung waren an diesem Feste, wie wir schon oben sahen, gewiss von Alters her die zwei eleusinischen Göttinnen Demeter und Persephone und Triptolemos. Hierfür spricht deutlich der Umstand, dass allen dreien zu Agrae Tempel geweiht waren. Für die gemeinschaftliche Verehrung der Demeter und Kore ist weiterhin das alte Scholion zu Aristoph. Plut. 845 beweisend. Hier heisst es ausdrücklich:

»μυστήρια δὲ δύω τελεῖται τοῦ ἐνιαυτοῦ Δήμητρι καὶ Κόρῃ, τὰ μικρὰ καὶ τὰ μεγάλα.«

Heisst es anderswo nur τὰ μικρὰ τῆς Δήμητρος μυστήρια, so steht der Name der einen Göttin für beide zugleich. Diesen beweiskräftigen Angaben gegenüber können die Aussagen des neuen Scholion zu Aristoph. Plut. 845, des Athenaeus VI, 63 und des Hippolytos Refut. V, 8: die kleinen Mysterien seien nur der Persephone geweiht gewesen, keinen Werth haben. Wir haben daran festzuhalten, dass die genannten drei Gottheiten schon in alter Zeit wie in Eleusis so auch zu Agrae verehrt wurden.

Mit der eben ausgesprochenen Ansicht scheint nun aber eine Ueberlieferung der Alten, die kleinen Mysterien seien von oder vielmehr wegen Herakles gestiftet worden, wenig vereinbar. Beim Scholiasten zu Aristoph. Plut. 1013 (ähnlich bei Schol. Plut. 845 und Tzetz. ad Lycoph. 1328) heisst es nämlich:

— μικρὰ μυστήρια γινόμενα δι' Ἡρακλέα· Ἡρακλῆς γὰρ ἐπιστὰς ἠξίου μυεῖσθαι· ἔθος δὲ ἦν τοῖς Ἀθηναίοις ξένον μὴ μυεῖν· μὴ βουλόμενοι οὖν λῦσαι τὸ ἔθος μηδὲ ἀπῶσαι τὸν εὐεργέτην ἐπενόησαν μικρὰ μυστήρια εὐ μετάδοτα —.

Nach Diodor weiterhin (IV, 14) stiftet Demeter selbst zur Reinigung des Herakles von dem Morde der Kentauren resp. des Chiron die Mysterien zu Agrae. Plutarch (Thes. 33), Apollodor (II, 5, 12), Schol. Iliadis (IX, 366) endlich sehen von einer besonderen Stiftung zu Ehren des Herakles ab, lassen vielmehr den Herakles durch Adoption von Seiten des Atheners Pylios sich Zugang zu den Mysterien — natürlich sind auch hier die athenischen zu verstehen — verschaffen. Geweiht wurde er nach Apollodor (a. a. O.) und Schol. Il. (a. a. O.) von Eumolpos, nach Xenophon (Hellen. VI, 3, 6) von Triptolemos, nach Diodor (IV, 25) von

Musaeus. Als Grund seiner Einweihung wird von Euripides (Herc. fur. 613), Apollodor und dem Schol. Iliad. wie von Diodor Reinigung von dem Morde des Chiron vor dem Herabsteigen in den Hades zur Herbeischaffung des Kerberos angegeben. Nach der parischen Marmorchronik ging die Stiftung unter der Regierung des Pandion vor sich. Mit Herakles oder nach demselben werden aber nach Schol. Aristoph. Plut. 845; Plutarch Thes. 33; Aristid. Eleus. 257, 10; Xen. Hell. VI, 3, 6 auch die Dioskuren in die kleinen Mysterien eingeweiht. Nach Xenophon von Triptolemos. Plutarch nennt als ihren Adoptivvater den Aphidnos.

Und doch glaube ich immer noch die oben ausgesprochene Meinung von dem Alter der Feier zu Agrae festhalten zu müssen; denn Jeder, der sich nur einigermassen mit dem Wesen griechischer Mythenbildung vertraut gemacht, wird in dieser Stiftung zu Ehren des Herakles nur das Werk einer späteren pragmatisirenden Mythologie erkennen. Schon die gemachten Namen des Aphidnos, Pylios sprechen in überzeugender Weise dafür. Sicherlich war aber für diese legendarische Mythenbildung ein Anlass in dem Cultus selbst gegeben. Herakles und die Dioskuren müssen zu einer gewissen Zeit mit Demeter in einem Nexus gestanden haben, den die Späteren nicht mehr verstehend auf ihre Weise zu erklären versuchten. Lange Zeit fehlte mir jeder Anhaltspunkt, die Art und Weise, wie diese Vereinigung der Genannten stattgefunden haben mochte, zu präcisiren, bis mir einige Stellen des Pausanias überraschenden Aufschluss boten. Dieser erzählt nämlich (IX, 19, 5), dass zu Mykalessos, Thespiae und Megalopolis zugleich mit der Demeter einer der idaeischen Daktylen, genannt Herakles, verehrt werde. Weiterhin erwähnt er neben der Demeter ein dädalisches Herakles-Bild, welches mit Daedalos aus Kreta gekommen sei. In Kreta aber sind die idaeischen Daktylen verbunden mit dem Rhea- oder vielmehr Demeter-Dienst so recht eigentlich zu Hause. Es lag daher der Gedanke nahe, der betreffende Herakles, dem zu Ehren die kleinen Mysterien gestiftet sein sollten, sei nichts anderes als der umgebildete idaeische Daktyl, und Herakles, der in den Hades steigt, sei im Grunde genommen derselbe gleichnamige Daktyl »cui inferias afferunt« (Cicero n. d. III, 16). Zu diesem Zwecke war aber ein Einfluss

und eine Uebertragung kretischen Cultus nach Athen nachzuweisen. Mommsen in seiner Heortologie, dem Ribbeck: »Anfänge und Entwicklung des Dionysos-Cultus zu Athen« gefolgt, zeigte mir hierzu den Weg, indem er darauf aufmerksam macht, dass nach Pausanias (I, 14, 4) vor dem Tempel des Triptolemos zu Agrae die Bildsäule des kretischen Zeus-Priesters Epimenides befindlich, die er nur seiner directen Beeinflussung des Demeter- und Triptolemos-Cultus verdankt kaben könne. Wie diese Einwirkung des Epimenides auszulegen, wird durch mehrere bestimmte Notizen bei Plutarch (Solon 12) nahe gelegt.

Epimenides nämlich wurde, wie bekannt, durch Solon auf Wunsch der Athener nach ihrer Stadt berufen, um sie von dem Frevel des Kylon zu entsühnen. Er that dieses, indem er:

> »*ἱλασμοῖς τισι καὶ καθαρμοῖς καὶ ἱδρύσεσι κατοργιάσας καὶ καθοσιώσας τὴν πόλιν ὑπήκοον τοῦ δικαίου καὶ μᾶλλον εὐπειθῆ πρὸς ὁμόνοιαν κατέστησε,*«

das heisst, er führte in Athen Mysterien ein. Von diesen lässt sich vor seinem Auftreten keine Spur daselbst nachweisen. Er selbst aber erscheint als Mysterienpriester *κατ᾽ ἐξοχὴν*: »*ἐδόκει δέ τις εἶναι θεοφιλὴς καὶ σοφὸς περὶ τὰ θεῖα τὴν ἐνθουσιαστικὴν καὶ τελεστικὴν σοφίαν.*«

Als kretischer Zeus-Diener war Epimenides natürlicher Weise auch mit dem dortigen Rhea-Dienst, der sich in vielen Beziehungen mit dem der Demeter vermischt hatte, eng verknüpft. Das eigentlich mystische Element dieses Dienstes beruhte aber zum grossen Theil auf den zauberhaften Dämonen, die in Verbindung mit der Rhea Korybanten und Kureten, in Verbindung mit der Demeter idaeische Daktylen genannt werden. Oft genug wird diese Scheidung aber von den Alten nicht eingehalten. Epimenides selbst wird zum Kureten gestempelt. Seine eigentliche Wurzel hatte dieser zwiefache Cultus aber in Samothrake. Die dort verehrte Ge einigt sich mit Rhea und Demeter im Begriff der grossen Mutter. Die dort gefeierten Kabiren bei Pausanias (IX, 38, 3) entsprechen dem Wesen nach den Korybanten (auch einmal Kureten genannt) ebenso gut wie den idaeischen Daktylen. Möglich ist, dass diese Kabiren sich neben den Daktylen in Kreta auch selbständig eine Zeit lang

erhielten. Der samothrakische mystische Eros*) endlich spaltete sich in Kreta einestheils in das Zeus-Kind der Rhea, anderntheils in den Plutos das Kind der Demeter von Iasion, einem Daktylen. In Athen nun fand Epimenides den Cult der Demeter, Kore und Triptolemos vor. Was lag ihm, wollte er die in seinem Vaterland heimischen Mysterien einführen, näher als mit der verwandten Gottheit der Demeter einestheils den Plutos**), der ja auch in Kreta als ihr Sohn galt, als eigentlichen Mysteriendämon, anderntheils die Kabiren und Daktylen als mehr untergeordnete Mysteriendämonen zu verbinden? In Athen aber konnte gar bald der idaeische Daktyl Herakles zu dem volksthümlichen Heros, konnten ebenso leicht die Kabiren zu Dioskuren umgebildet werden. Diese aber erhielten sich ebenso gut wie Triptolemos und Kore bis in die spätere Zeit in der Erinnerung des Volkes im Verein mit Demeter. Die von uns oben berührte Stiftungslegende aber mag in Folgendem ihren Ausgangspunkt gefunden haben. Ungefähr in der Mitte des sechsten Jahrhunderts war eine von Eleusis ausgehende religiöse Bewegung, deren eigentlicher Ursprung ausserhalb Hellas zu suchen, dadurch zu einem Abschluss gekommen, dass sie in ein dogmatisches System gebracht worden war. Die Vollendung und Redaction desselben wird dem Onomakritos zugeschrieben. Der Träger des Systems ist der mystische Dionysos, der mythische Repräsentat seines Dienstes Eumolpos. Mehr als erdichtete Mittelsperson erscheint der dunkle Orpheus. Der Mysteriencultus gelangte durch diese That des Onomakritos in Attika vollends zum Durchbruch. Der Einfluss der neuen Mysterien des Iakchos machte sich bald überall bemerklich, vor Allem wurde Dionysos selbst erst von jetzt an zu einem gefeierten Gotte. Auch Athen und die Mysterien zu Agrae mussten eine bedeutende Beeinflussung erleiden. In den dortigen Götterverein wurde vor Allem Dionysos zwar nicht als eigentlicher Mysteriendämon, denn Plutos hatte ja diese Stellung bereits inne, so doch als *πάρεδρος* der Demeter und Persephone aufge-

*) Wegen der genannten samothrakischen Gottheiten verweise ich auf das weiter unten Folgende.

**) Ich beziehe mich hier natürlich auf die Kertsch-Vase. Der Zusammenhang der Erörterung nöthigte mich zu diesem Vorgreifen.

nommen. Eine Stelle des Aristides (Eleus. p. 30) zeigt es zur Genüge: *Κήρυκες δὲ καὶ Εὐμολπίδαι πάρεδρον Ἐλευσινίαις αὐτὸν (τὸν Διόνυσον) ἐστήσαντο καρπῶν ἔφορον καὶ τροφῆς ἀνθρώποις.* Der historische Epimenides als Stifter wurde durch den mythischen Eumolpos verdrängt, Herakles und die Dioskuren ihm untergeordnet und als von ihm Eingeweihte betrachtet. Die weitere Umgestaltung dieser Verhältnisse, als deren Gipfelpunkt die jedenfalls auf poetischer Grundlage beruhende Stiftung der Mysterien durch Demeter selbst erscheint, haben wir schon oben angeführt.

Wie nach dem Gesagten unsere beiden Gemälde zu erklären seien, liegt wohl auf der Hand. Wir haben die Stiftung der kleinen Mysterien durch Demeter und Kore, unter Anwesenheit ihrer Priester und der ersten Mysten vor uns. Die Pourtalès-Vase war in dieser Beziehung im Allgemeinen wenigstens von Gerhard schon richtig erkannt. Es bleibt nur merkwürdig, dass er trotzdem auf der Vase aus Kertsch eine Aussendung des Triptolemos sehen konnte.

Noch einmal werfen wir einen vergleichenden Blick auf unsere beiden Bilder. Demeter und Kore als eigentliche Stifterinnen mussten nothwendigerweise den Mittelpunkt der ganzen Darstellung einnehmen. Der so innig mit ihnen auf der Kertsch-Vase verbundene Plutos (s. den Revers der Pourtalès-Vase) zeigt seine besondere Feier zu Agrae deutlich genug an. Gerhard hatte also Recht, als er ihn in seiner Abhandlung über die Anthesterien c. 31 als Mysteriendämon zu Agrae ausgab. Zur weiteren Beglaubigung dieser seiner, allerdings litterarisch nicht bezeugten Feier zu Agrae will ich darauf aufmerksam machen, dass in dem bekannten Gebete der Thesmophoriazusen (Aristoph. 295) Plutos ausdrücklich als Gott der Thesmophorien angerufen wurde. Auch ein altes Skolion (Bergk, poet. lyr. scolia 3) finde hier seine Stelle:

Πλούτου μητέρ', Ὀλυμπίαν ἀείδω
Δήμητρα στεφανηφόροις ἐν ὥραις
σέ τε παῖ Διὸς Περσεφόνη·
χαίρετον, εὖ δὲ τάν δ' ἀμφέπετον πόλιν.

Der Ausdruck »*στεφανηφόροις ἐν ὥραις*« ist gerade für den im Frühling zu Agrae gefeierten Plutos zutreffend.

Den auf beiden Gemälden neben Herakles stehenden Priester könnte man Eumolpos*) oder Musaeos (s. oben) benennen; wahrscheinlicher ist, dass der Künstler hier nicht an eine besondere Persönlichkeit, sondern nur überhaupt an einen priesterlichen Mystagogen gedacht habe. In dieser Vermuthung bestärkt mich der auf der Pourtalès-Vase ersichtliche zweite Priester. Die Art und Weise (χεῖρ' ἐπὶ κάρπῳ), wie er den einen der Dioskuren herbeiführt, ist für einen Mystagogos sehr bezeichnend. Auf demselben Bilde auch die Dioskuren als Mysten dargestellt zu sehen, ist nicht auffällig, zwei Momente sind eben in einen zusammengezogen. Wenn ich aber sowohl für die Dioskuren als für Herakles den Ausdruck: Myste gebraucht, so berechtigen mich hierzu nicht allein die Situation an und für sich, sondern auch die ihnen beigegebenen Attribute: Myrthenkranz und Fackel. Ersteren haben wir schon oben als ein dem Mysten zukommendes Charakteristikon bezeichnet, letztere, deren Form gegenüber den anderen Fackeln von uns genugsam hervorgehoben, ist hier noch besonders als solches nachzuweisen. Ich erinnere zu diesem Zwecke an das schon angeführte

---

*) An dieser Stelle vermeinte ich früher den Iasion, Liebling der Demeter und Vater des Plutos erkennen zu dürfen, eine Deutung, die aber nicht zulässig ist. Dafür glaube ich ihn aber in einer anderen Darstellung, nämlich auf der u. A. von Welcker (a. D. III, 23, 1) publicirten schönen Kadmos-Vase nachweisen zu können. Ich erblicke ihn in der links unten sitzenden nackten Jünglingsgestalt, die von Welcker fälschlich als Ismenos erklärt worden ist; eine Annahme, gegen die einestheils der Umstand, dass Ismenos bärtig gebildet wurde (cf. Mus. Borbon. XIV, T. 28), anderntheils der neben ihm liegende Trochilos, denn nur ein solcher, kein Schild (wie Gerhard wollte) ist es, spricht. Wir stützen unsere Behauptung auf das Zeugniss Diodors (V, 49; cf. Schol. Apollon. 916), der wahrscheinlich nach Euripides' Kadmos den Iasion zum Bruder der nicht von Ares und Aphrodite, sondern von Zeus und Electra abstammenden Harmonia macht und weiterhin ausdrücklich erwähnt, dass der bei der Hochzeit seiner Schwester Gegenwärtige von Demeter kennen gelernt wurde. Dass dieser Moment vom Künstler hier gewählt worden, zeigt die deutlich hervortretende Wechselbeziehung zwischen Demeter, Aphrodite und Iasion selbst. Durch dieses aufkeimende Liebesverhältniss wird aber endlich die Analogie, die unsere Darstellung schon in so vielen anderen Punkten mit der berühmten, zugleich mit ihr gefundenen Paris-Vase (s. Welcker a. D. III, S. 392) hat, auf das Vollkommenste gesteigert. Der Demeter und dem Iasion entsprechen dort an entsprechender Stelle Zeus und Ganymed. Auch hier ist ein erstes Begegnen der ganzen Haltung des Zeus nach mit Sicherheit anzunehmen. Ganymed ist hier ebenfalls nackt gebildet und mit Trochilos versehen.

Fries-Fragment des Tempels zu Eleusis (Alterth. zu Attika, herausgegeb. v. d. Dilettanti cap. 4, pl. 7), woselbst unter anderen heiligen Symbolen auch die hier sichtbaren Fackeln erscheinen. Zur Evidenz ähnlich ist weiterhin eine von Bötticher (Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen, S. 227) entdeckte und beschriebene, augenscheinlich als Säule benutzte Fackel, deren Auffindungsort*) (kurz vor Eleusis) ihren besonders geheiligten Zweck ebenfalls deutlich anzeigt. Weitere Analogien hat Stephani auf einem Relief der kaiserl. russischen Ermitage (Ant. du Bosph. Cimm. frontisp. Nr. 3) und auf einem zweiten des Museums zu Neapel (Wieseler, Denkm. II, 606) nachgewiesen. Ob man sie, wie er annimmt, mit Recht nach d. Schol. Aristoph. Eqq. 408 (*Βάκχοι — καὶ τοὺς κλάδους οὓς οἱ μύσται φέρουσι ἐκάλουν*) mit dem Namen *βάκχοι* bezeichnen kann, möchte ich bezweifeln, jedenfalls ist ihre Bedeutung als heiliges Symbol festgestellt. Da sie sich auf unseren Gemälden nur in der Hand des Herakles und der Dioskuren vorfinden, sind wir sicher berechtigt, sie vor Allen den Einzuweihenden selbst zuzuschreiben.

Die oben ausgesprochene Ansicht, Dionysos sei der Demeter zu Agrae als *πάρεδρος* beigegeben, findet durch die beiden Gemälde eine Bestätigung. Die Pelike aus Kertsch führt ihn in unmittelbarer Nähe der Demeter, die Pourtalès-Vase in Verbindung mit Plutos auf ihrem Revers vor. Beide Male erscheint er als volksthümlicher Gott. Dass die Worte des Stephanos: *Ἄγραι, χωρίον πρὸ τῆς πόλεως ἐν ᾧ τὰ μικρὰ μυστήρια ἐπιτελεῖται, μίμημα τῶν περὶ τὸν Διόνυσον* nicht in der Weise zu verstehen, dass in Agrae auch der mystische Iakchos gefeiert wurde, wie bisher allgemein angenommen, wird hierdurch vollkommen bestätigt.

Die beidmalige Anwesenheit des Triptolemos bezeugt seine Mitwirkung bei der Stiftung.

Durchaus mit den kleinen Mysterien in Verbindung gebracht müssen auch Aphrodite und die ihr entsprechende Gestalt (der Kertsch-Vase) werden. Dass Erstere in den eleusinischen Mysterien überhaupt eine Rolle spielte, haben wir schon oben gesehen. Ihre

*) In der Nähe waren die eleusinischen Propylaeen, durch welche die Mysten durchziehen mussten, um in den Tempel der Demeter selbst zu gelangen.

Verehrung zu Agrae wird in gleicher Weise wie bei den Thesmophorien stattgefunden haben. In diesen wurde sie unter dem Namen Kolias als Geburtsgöttin gefeiert. Das Nähere siehe bei Bursian Geogr. S. 361. Einen weiteren Zusammenhang der Mysterien zu Agrae mit den Thesmophorien erblicke ich in der als τροφὸς schon erkannten Gestalt. Als solche tritt uns daselbst die mit Demeter, Kore und Plutos vereinigte Kalligeneia (Thesm. 292) entgegen (cf. Photius: Ἀπολλόδωρος μὲν τὴν Γῆν· οἱ δὲ Διὸς καὶ Δήμητρος θυγατέρα· Ἀριστοφάνης δὲ ὁ κωμικὸς τροφόν). Ich stehe daher nicht an, die betreffende Frauengestalt unseres Gemäldes als Kalligeneia und Amme des Plutos zu benennen.

Wir sind demnach mit der Erklärung zu Ende und fügen nur noch hinzu, dass nach der Pourtalès-Vase der Vorgang im Hofe des Tempels zu Agrae selbst sich abwickelt. Die bisher so arg stiefmütterlich behandelten kleinen Mysterien aber hätten sich in ihrem Götterpersonal als reich bedacht und durchaus selbständiges Fest erwiesen, manche bisher über dieselben und ihre Feier geltend gemachten Ansichten könnten als widerlegt bei Seite geworfen werden —, wenn nicht ein Vasengemälde (das Gegenbild der Pelike aus Kertsch) vorhanden wäre, das nach der übereinstimmenden Ansicht Aller, die sich nach Stephani's Publication mit den Mysterien beschäftigt, die zu Agrae gefeierte gemeinschaftliche Anodos der Kore und des Iakchos unter gleichzeitiger Geburt des letzteren durch Persephone unwiderleglich darstellen soll. Wie es mit diesem Bilde steht, wollen wir im Folgenden untersuchen; zunächst sind wir aber genöthigt, die nach Gerhard eine Anodos der Kore überhaupt darstellenden Gemälde einer Prüfung zu unterwerfen.

Kap. IV.

Anodos der Kore.

Die Anodos der Kore ist wie ihr Raub durch Pluton eine einfache und schöne, allgemein verständliche Naturallegorie. Mit dem Erwachen der Thiere und Pflanzen aus ihrem Winterschlafe kehrt

auch Persephone zu der Mutter zurück. Hier haben wir keine Spur von Mystik im eigentlichen Sinne, sondern einen schönen Glauben, den die Poesie schon zeitig verherrlicht. Auf einem Viergespanne war Kore geraubt, auf einem solchen wird sie im Frühling dem Lichte wiedergegeben. Der homerische Sänger singt daher (378 sqq.):

ἡ δ' ὀχέων ἐπέβη, παρὰ δὲ κρατὺς Ἀργειφόντης
ἡνία καὶ μάστιγα λαβὼν, μετὰ χερσὶ φίλῃσι
σεῦε διὲκ μεγάρων.

Diese Anschauung hat sich im Glauben der Alten durchaus lebendig erhalten; mit vollem Recht vermuthen wir, dass sie besonders durch die Lyrik weiter entwickelt und befestigt worden. Bakchylides z. B. besang, wie wir wissen, den Raub der Kore; wir können mit Bestimmtheit annehmen, dass er in der Feier der Anodos das Grausige des Raubes milderte. Leider hat sich aus dem Schiffbruch, den die Lyrik auch hier gelitten, nur ein bezügliches Epitheton der Kore bei Pindar (Ol. VI, 95) erhalten. Es lautet λευκίππος, verkündet also, dass Kore, wenn sie zum Licht stieg, von weissen Rossen getragen wurde. Nach Tzetzes (ad Hes. op. et dies v. 32) geschah die Auffahrt durch eine bei Eleusis befindliche Grotte.

Hiermit ist der Mythos von der Anodos der Kore, soweit wir von seiner echt poetischen Verherrlichung wissen, erschöpft. Sehen wir nun, wie sich zu dieser poetischen Tradition die Kunst verhalten. Wir sind geneigt anzunehmen, es habe sich diese der lieblichen Sage in der ausgiebigsten Weise bemächtigt, dieselbe in Plastik und Malerei gefeiert. Ein Einblick in die beschriebenen und erhaltenen Monumente straft diese Vermuthung sofort Lügen. Ein näheres Eingehen auf die Ursache dieser scheinbar auffallenden Thatsache, wird sie als durchaus natürlich und dem Geiste der griechischen Kunst vollständig angemessen erscheinen lassen. — Was den griechischen Künstler vor Allem auszeichnet, ist ein würdiges Masshalten und ein klares Bewusstsein dessen, was er mit seiner Kunst vermag. Was er uns vorführt, ist einfach und natürlich, deshalb auch in den meisten Fällen, zumal wenn wir mit Unbefangenheit an ihn herantreten, leicht verständlich. Um dieses Verständniss zu ermöglichen, muss sich aber der Künstler charakteristischer Merkmale bedienen, die sowohl für einzelne Personen als

ganze Handlungen typisch fixirt, trotz ihrer allgemeinen Verwendbarkeit, immerhin mit wenigen Modificationen eine Situation darzulegen, sie von jeder anderen auf das Bestimmteste zu unterscheiden im Stande sind. Ein derartiges persönliches Merkmal erblickten wir beim Triptolemos in seinem geflügelten Wagen, für die ganze Handlung der Aussendung war Schale und Oinochoe charakteristisch. Für die Anodos der Kore war ein derartiges Charakteristikon mit gewöhnlichen Mitteln nicht ausfindig zu machen. Die weissen Rosse des Viergespanns zeigen allein eine Anodos nicht an; während aber die Phantasie spielend Unterwelt mit Oberwelt verbindet, ohne Hinderniss die Erde sich öffnen lässt, um Persephone und ihr Gespann dem Lichte wiederzugeben, sind einer mit den einfachsten Mitteln operirenden Kunst in der Einzel-Darstellung solcher Momente die unübersteiglichsten Schranken gesetzt. Eine Anodos der Kore in der Art, wie wir in dem einem Giebel des Parthenon den Helios emporsteigen sehen oder vielmehr ahnen, wäre nur in einem Cyklus von Persephone-Darstellungen möglich. Etwas anderes ist es, wenn die Kunst die Allegorie zu Hülfe ruft. Doch liegt diese der griechischen Vasenmalerei fern. Auf römischen Reliefs hingegen sind Allegorien eine gewohnte Erscheinung. Wir werden uns demnach nicht wundern, die Anodos der Kore auf einem solchen unter Mitwirkung der Allegorie wirklich dargestellt zu sehen. Ich meine den berühmten Sarkophag von Wiltonhouse (Gerhard, uned. Bildw. T. 310; Müller, Denkm. II, 117). Kore fährt hier auf einem Zweigespanne, eine Hore tritt ihm entgegen, das eine Ross beim Zügel fassend. Das Emporsteigen aus der Unterwelt aber ist deutlich durch die unter den Pferden liegende Ge mittelbar ausgedrückt.

Durchaus unbedeutend, charakterlos und einer modernen Fälschung sehr ähnlich ist eine grüne Glaspaste der Berliner Sammlung, die von Gerhard (Bilderkr. zu Eleus. T. V, 7) ebenfalls hierher bezogen worden ist. Jedermann wird mir zugeben, dass ein Viergespann, auf dem eine weibliche, in der Linken mit Blüthe versehene Gestalt ersichtlich durchaus nichts Charakteristisches darbietet. Hinter dem Gespann erblicken wir eine Korb tragende Figur und auf einem Postament eine Nike. Auch diese beiden, noch dazu höchst unglücklich postirten Personen wüsste ich nicht als Stützpunkt für die Deutung einer Anodos zu verwenden.

Also eigentlich nur eine Darstellung, die der poetischen Tradition sich streng anschliesst? Ich wage es, dies als sicher hinzustellen, obwohl ich mich durch diese Behauptung in strictesten Gegensatz zu Gerhard stelle, der (Bilderkr. zu Eleus. Abh. III, Beil. C) eine ganze Reihe bezüglicher Vasengemälde anführt. Zur Rechtfertigung meiner Annahme war es nöthig, die betreffenden Bilder einer Prüfung zu unterwerfen. Die Resultate derselben mögen hier ihren Platz finden.

Zunächst sondern sich als auf einer Basis im Grossen und Ganzen beruhend folgende fünf Vasengemälde aus:

I. Gerh. Beil. C. 1 = Gerh. a. V. I, 53.
II. Gerh. Beil. C. 5 = Gerh. Anthest. II, 2 (ak. Abhd. I, 69, 2).
III. Gerh. Beil. C. 6 = Gerh. ant. Bildw. CCCXVII, 2.
IV. Gerh. Beil. C. 7 = - - - - 4.
V. Gerh. Beil. C. 8 = Lekythos in Berlin Nr. 611.

Allen diesen stark archaistischen, sehr flüchtig gezeichneten Vasenbildern ist gemeinschaftlich ein Viergespann, das von einer weiblichen Gestalt bestiegen wird. Ungefähr in der Mitte der Darstellung ist ferner überall eine Leier spielende Figur sichtbar. Letztere ist Apollon, der durch das Reh auf I und IV deutlich gekennzeichnet ist. Im Uebrigen herrschen vielfache Variationen, die sich aber, behält man nur die massgebenden Umstände im Auge, sehr einfach deuten lassen. Der eigentliche Sinn nämlich dessen, was er copirte, war dem archaisirenden Vasenmaler oft entgangen. Je nachdem der Raum es gestattete, oder seine Phantasie es wollte, wurde daher willkührlich das Original verändert, wurden neue Figuren beigefügt oder die schon vorhandenen umgestellt, so dass schliesslich nur noch ein kleiner erkennbarer Grundstock restirt. An diesen allein müssen wir, wollen wir nicht irre gehen, bei der Deutung appelliren. So steht auf II und III vor Apollon eine weibliche Gestalt, nach zahlreichen Analogieen (z. B. Gerh. a. V. I, 40; Anthest. III, 2; München Nr. 69) Niemand anderes als seine Schwester Artemis. Dem Zuge voran schreitet auf II Hermes, auf III eine weibliche Gestalt, auf I ein kleiner Knabe, da Hermes selbst hier keinen Platz mehr hatte. Dafür ist er komischer Weise an das entgegengesetzte Ende als Lückenbüsser postirt.

Als eigentlicher Kern bleibt demnach nur die Wagen besteigende Fran, Apollon, Artemis und Hermes übrig. Wodurch aber hier eine Anodos der Kore indicirt, was die Letoiden dabei zu schaffen, wüsste ich nicht zu ermitteln. Dass letztere mit Hermes in den Hades hinabgestiegen, um sie heraufzuholen, wird man wohl auch nicht annehmen dürfen. Wir sind daher genöthigt, uns nach einer passenderen Erklärung umzusehen. Da aber Vergleichung mit verwandten Denkmälern ein Hauptprincip archaeologischer Interpretation ist, so wollen wir diese selbst zu Rathe ziehen.

Bekanntermassen giebt es eine grosse Anzahl von Vasen meist archaistischen Stils, die uns auf einem Viergespann stehend zwei nicht näher bezeichnete Gottheiten, eine männliche, die Zügel haltende, und eine weibliche vorführen. Ein zahlreiches Personal, aus dem wir als ständig wiederum Apollon, Artemis und Hermes ausscheiden können, umgiebt sie. Man kann all diese Darstellungen unter einem Gesichtspunkte zusammenstellen.

Eine zweite Kategorie von Vasen zeichnet sich vor den eben angeführten durch eine genaue Charakteristik der beiden Hauptpersonen aus. In diesen sind deutlich Athene und Herakles zu erkennen (z. B. Münchner Samml. Nr. 69; 484; Gerh. Anthest. III, 2 etc.). Bei diesen Bildern nun hat man sich der griechischen Sitte der Brauteinholung ἐπὶ ζεύγους erinnert, alle als Hochzeitsdarstellungen betrachtet und wie einen ἱερὸς γάμος des Zeus und der Hera bei den Gemälden der ersten Kategorie,*) so nach E. Braun sogar einen mystischen γάμος der Athene und des Herakles bei denen der zweiten angenommen. Scheint man nun neuerdings von dem derartig gefeierten mystischen γάμος abgekommen zu sein, so hat man an dem ἱερὸς γάμος zu Wagen bis zum heutigen Tage festgehalten. Meiner Ansicht nach hätte man auch diese Deutung fallen lassen und beide Kategorien von Bildern auf einen gemeinschaftlichen Grundgedanken zurückführen müssen. Worin aber dieser zu suchen, lehrt ein Blick auf die François-Vase, deren im Geiste einer naiven Zeit gehaltene Bildnereien einen echt archaischen Stil repräsentiren. Wie hier die Götter hoch zu Wagen, ein jedes Paar begleitet von seinen Dämonen zur Hochzeit des Peleus

*) cf. die Hochzeit des Zeus und der Hera, von R. Foerster.

fahren, so dachte sich gewiss das naive, kriegerische Heldengeschlecht, das seinen Hauptruhm auf dem Streitwagen suchte, auch seine Götter überhaupt hoch zu Wagen in besonderer Würde und Majestät.*) Diese Auffassung erhielt sich bis in die spätere Zeit und fand auch auf alten Gemälden ihren Ausdruck. Wollte man irgend ein Götterpaar dem naiv-gläubigen Gemüth gewissermassen in seiner ganzen Hoheit vorführen, so stellte man es auf ein prächtiges Viergespann, gab ihm Hermes, den Götterboten, zum Führer und die zukommenden Dämonen zur Begleitung. Letztere aber mochten dem späten Nachahmer dieser Denkmäler früheren Glaubens häufig fremd erscheinen, er substituirte allgemein gültige Gottheiten; Artemis und Apoll als Träger musikalischer Freude mochten ihm besonders geeignet erscheinen. Nur in dieser allgemeinen Fassung ohne hochzeitlichen Bezug können wir in dem Götterpaare der ersten Kategorie Zeus und Here erkennen, nur in diesem Zusammenhange tritt aber auch die Bedeutung des Herakles auf dem Viergespann neben Athene so recht greifbar hervor. Kam das Viergespann in so würdigem Gefolge nur Gottheiten zu, so musste Herakles auf einem solchen auch sofort als Gott, d. h. apotheosirter Heros erscheinen.

Wenn wir aber bloss eine Gottheit auf dem Wagen erblicken, so kann es nur eine solche sein, die in der Popular-Mythologie als Einzelgottheit gefeiert wurde. Eine solche ist Apollon und ihn sehen wir in der besagten Weise auf schwarz-figurigem Gemälde bei Gerh. a. V. I, T. 21 vor uns. Möglich ist, dass der Künstler hier zugleich an Ankunft oder Abfahrt desselben gedacht. Auf einer rothfigurigen Schale (Stackelberg, Gr. d. Hell. I, 42; Él. cér. II, 50 A) ist Apollon in gleicher Weise dargestellt, vor ihm geht eine Fackelträgerin. Hier lag die hochzeitliche Beziehung klar zu Tage — man übersah aber die Darstellung der anderen Aussenseite der Schale, die einen Hochzeitszug in der gewöhnlichen typischen Form vorführt und beachtete nicht, dass Apollon zur Mitfeier dieser Hochzeit herbeieilt. Was weibliche Gottheiten betrifft, so legt ein Gemälde bestimmtes Zeugniss davon ab, dass auch Demeter in gleicher Weise gebildet wurde. Die von Gerh. (a. V. I, 40) publicirte Vase giebt

*) Spuren dieser Anschauung in Ilias und Odyssee liegen genug vor.

neben der Wagen besteigenden Frau die Beischrift: ΔΕΜΕΤΕΡ. Nach diesem Document stehen wir aber keinen Augenblick an, auch auf den von uns unter I—V zusammengestellten Gemälden einen feierlichen Zug der Demeter, vielleicht ihre Rückkehr in den Olymp, den sie so lange vermieden, zu erkennen.

Als zum Theil sehr missverstandene Variationen desselben Thema's führe ich noch sechs andere von Gerhard ebenfalls auf die Anodos der Kore zu Wagen bezogene Vasen an, sie den ersten fünf beifügend:

VI. G. B. C. 11 = Anthest. II, 1.

Wir erblicken eine Wagen besteigende Figur, die wir ebenso gut Demeter als Apollon nennen können. An Stelle des Letzteren steht Dionysos, neben ihm das Reh. Statt des Hermes steht an der Spitze des Zuges ein Satyr.

VII. G. B. C. 12 = Britt. Mus. Cat. Nr. 621.

Demeter, Apollon und Artemis, Hermes wird durch eine sitzende Gestalt ersetzt.

VIII. G. B. C. 2 = Stackelb. Gr. d. Hell. XII, 4.

Demeter oder Apollon, Dionysos, vor dem Wagen eine sitzende Person (cf. VI).

IX. G. B. C. 4 = Gerh. Berl. Bildw. Nr. 716.

Nur Demeter und Hermes.

X. G. B. C. 41 = Gerh. a. V. I, 75 (Rev.).

Demeter und Apollon.

XI. G. B. C. 42 = Berl. Bildw. n. 591.

Demeter und Dionysos.

Die von Gerhard unter B. C. 24, 14, 16 aufgeführten sind, wie jedem Unbefangenen sofort klar, einfach abzuweisen.

Wir glauben somit erwiesen zu haben, dass unsere obige Behauptung: mit Sicherheit sei nur eine Darstellung auf die Anodos der Kore zu Wagen zu beziehen, auf einer soliden Basis beruhte. Unsere obige Annahme aber: die auf Viergespannen befindlichen Gottheiten seien ohne irgend welche hochzeitliche Beziehung zu fassen, soll in dem Folgenden noch dadurch eine Stütze bekommen, dass wir Gelegenheit haben werden, die für hochzeitliche Darstellungen charakteristische Typik im Einzelnen durchzuführen und zu begründen. Es wird sich dabei herausstellen, dass diese auf einem ganz

anderen Grundmotiv als auf der Abholung der Braut zu Wagen fusst.

Ausser der Anodos der Kore zu Wagen hat Gerhard aber noch eine zweite Kategorie unter dem Titel: »Anodos der schreitenden Kore« zusammengefasst. Wir zählen auch hier zunächst einfach die unter gemeinschaftlichem Gesichtspunkte zu einigenden Gemälde auf. Es sind sieben meist schwarzfigurige:

I. G. B. C. 17 = Anthest. III, 1.
II. G. B. C. 18 = Gerh. ant. Bildw. CCCXVI, 1.
III. G. B. C. 19 = Britt. Mus. Catal. Nr. 519.
IV. G. B. B. 22 = Lekythos aus Wien.
V. von Gerh. übersehen = Gerh. a. V. I, 14.
VI. G. B. C. 25 = Gerh. a. V. I, 17.
VII. G. B. C. 39 = Gerh. a. V. I, 39.

Auf allen erblicken wir einen Götterzug vor uns, dessen Hauptpersonen augenscheinlich in den zur äussersten Linken des Beschauers sichtbaren zwei, zu einem Paar vereinten Gestalten zu suchen sind. Die eine männliche giebt sich durch Rebzweige und Kantharos oder Rhyton sofort als Dionysos zu erkennen, die andere weibliche ist sonst nicht näher charakterisirt, trägt aber auf den fünf ersten Bildern eine Blüthe in der Hand. Ungefähr in der Mitte des Zuges erscheint auf allen Darstellungen der Cither spielende Apollon (auf III ist er auf dem Revers, der mit dem Avers eng zusammenhängt, befindlich). Nur auf VI und VII werden hinter Apollon einestheils Artemis mit dem Bogen, anderntheils zwei Fackelträgerinnen (vielleicht ursprünglich als Artemis Phosphoros gedacht) noch ersichtlich. Zur Rechten des Beschauers führt auf II, III, IV, VI vor Apollon der Götterbote Hermes den Zug, wendet aber sein Haupt nach rückwärts. Auf VI steht zwischen ihm und Apollon noch die gleichfalls sich umblickende Athene, auf II eine verschleierte Frau. VII versetzt an das äusserste Ende den Hephaistos, der ebenso wie die vorhin genannten nach links hin schaut. Dem ganzen Zuge tritt auf I, V, II, VI eine Frau, die nicht näher charakterisirt ist, entgegen. Statt ihrer sind auf VII zwei weibliche Gestalten wahrzunehmen. Das Motiv ist klar und deutlich, verfehlt ist es aber, wenn auf I und V auch Hermes, der doch den Zug selbst führen muss, in gleicher Stellung verharrt. Auch Hephaistos auf VII steht

ausser Zusammenhang. Im Ganzen lässt sich das vorauszusetzende Prototyp folgendermassen reconstruiren. Ein Götterzug, bestehend aus Apollon, Artemis, Dionysos und einer Frau, wird von Hermes geführt und von einer weiblichen Figur empfangen. In der bis jetzt unbenannt schreitenden Frau nun glaubte Gerhard Kore zu erkennen; ihr sei Dionysos beigesellt und eine gemeinschaftliche Anodos anzunehmen.

Fragen wir aber zunächst, ob Kore wirklich als solche in der typischen Weise charakterisirt sei, so müssen wir verneinend antworten. Die Blüthe in ihrer Hand kann, da sie in gleicher Weise bei vielen Figuren sich vorfindet, eine speciell attributive Kraft nicht besitzen. Fragen wir weiter, ob uns irgend etwas den Gedanken an ein Aufsteigen der Kore nahe legt, so können wir hierfür kein einziges Moment anführen. Fragen wir endlich, ob irgend eine litterarische Notiz der Alten bei der Anodos der Kore Apollon und Artemis zugegen, Dionysos aber eng mit ihr verbunden sein lässt, so werden wir auch hierauf keine bejahende Antwort erhalten. Denn dass Dionysos nach dem wirklich alten und volksthümlichen Glauben zur Persephone im gleichen Verhältnisse wie Liber zur Libera nicht stand, dass ferner der alte Gott Dionysos mit dem furchtbaren Hades ursprünglich gar keine Beziehungen hatte, muss Gerhard selbst zugestehen. Etwas ganz anderes ist es, wenn wir nicht den volksthümlichen, sondern den mystischen Dionysos, den Iakchos ins Auge fassen. Hier ändert sich aber sofort das ganze Verhältniss. Darüber weiter unten. Dass aber an Iakchos hier nicht gedacht werden kann, liegt auf der Hand.

Durch die verschiedenen Umstände werden wir aber ganz naturgemäss dazu veranlasst, dem Cultus des volksthümlichen Dionysos nachzugehen und etwaige Anknüpfungspunkte für unsere Vasen aufzusuchen. Da fällt uns zunächst seine Feier in den Anthesterien auf, deren Gipfelpunkt seine symbolische Vermählung mit der Basilissa bildete. Diese Basilissa ist aber, wie schon Thiersch in seiner Einleitung zu Pindar S. 156 und viele andere klar gezeigt, niemand anderes als die Stellvertreterin der Ariadne: eine Annahme, die zugleich mit dem attischen Volksglauben im innigsten Zusammenhange steht.

Was liegt nach dem Gesagten näher, als bei unseren Gemälden an eine Vermählungsfeier des Dionysos mit der Ariadne zu denken? Derartige Vorgänge sind aber von der griechischen Kunst, deren Hauptprincip, gegensätzlich zur modernen, Verständlichkeit war, alle ein für allemal typisch fixirt worden, es ist daher zunächst zu untersuchen, ob unsere Darstellungen mit derartig gefassten, als solche allgemein anerkannten Vermählungsscenen im Einklange stehen. Zur Vergleichung führe ich die von Stackelberg, Gräb. d. Hell. T. 32 und 42, von Gerhard, a. V. III, 12 u. Overbeck, Heroengall. T. IX, 6 (cf. Brunn, troische Miscellen) publicirten Gemälde vor. Auf den ersten Blick leuchtet ein, dass die Hauptanalogie: ein Zug zu Fuss, vorhanden. Als weitere Analogien im Einzelnen ergeben sich: die Verschleierung der Braut (auf II), das Vorhandensein von Fackelträgerinnen (auf VII), das generelle Hochzeits-Attribut, die Blüthe (auf I—V; cf. hier Gerhard), die Anwesenheit der eigentlichen Hochzeitsgötter Apollon und Artemis, endlich eine empfangende Gestalt, die auf unseren Gemälden keine andere als die Mutter des Bräutigams, die Semele, sein wird. Wir sind sonach berechtigt, die Deutung unserer Bilder als Vermählungsfeier des Dionysos mit der Ariadne festzuhalten.

Wie wir oben eine Reihe missverstandener, zum Theil sehr abbreviirter Vasengemälde anzuschliessen hatten, so sehen wir uns hier in die gleiche Nothwendigkeit versetzt. Da wir aber unser Princip, dem wir bei dieser Anordnung gefolgt, schon genugsam ausgesprochen, lassen wir es hier mit der einfachen Anführung der betreffenden Bilder genügen. Es sind folgende:

VIII. G. B. C. 27 (Av. u. Rev.) = Britt. Mus. Nr. 520.
IX. G. B. C. 34 = Gerh. a. V. I, 35.
X. G. B. C. 29 = Gerh. a. V. I, 42.
XI. G. B. C. 21 = Appar. d. kgl. Mus. I, 34.
XII. G. B. C. 23 = Panofka, Mus. Blacas pl. XIX.
XIII. G. B. C. 30 = München Nr. 1132[b].
XIV. G. B. C. 32 = Britt. Mus. Nr. 612.

Ganz anderen Kreisen gehören G. B. C. 24, 26, 44 an.

Bei den von Gerhard unter der Rubrik: »Anodos der schreitenden Kore« zusammengefassten Vasengemälden lässt sich ausser dem *γάμος* des Dionysos und der Ariadne noch eine zweite von dieser

durchaus verschiedene Serie ausscheiden. Sie wird von drei Darstellungen gebildet, die ich zunächst aufzähle:

I. G. B. C. 28 = Gerh. a. V. I, 34.
II. G. B. C. 36 = Gerh. a. V. I, 33.
III. G. B. C. 37 = Gerh. a. V. I, 32.

Der die Kitharis spielende Apollon ist hier augenscheinlich Hauptperson, auf II und III steht, auf I sitzt er in der Mitte. Schon deshalb hann unmöglich an eine Anodos der Kore gedacht werden. Auch sind alle Figuren in Ruhe. Zu Seiten des Apollon sind auf III je zwei Frauengestalten, auf I und II auf der Rechten nur eine sichtbar. Wer sie seien, wird durch Vergleichung mit vielen Bildern, die zum Theil inschriftlich bezeugt Apollon mit Artemis und Leto im Verein vorführen, sofort klar. Die Blume in der Hand der einen Frau auf I ist für Apollon bestimmt und soll, wie noch heutzutage, zum Ausdruck der Liebe und Freundschaft dienen. Auf II können wir wegen der Krotalen auch auf Musen muthmassen. — So hätte sich denn für alle diese Darstellungen, wie ich meine, eine ungezwungene, einfache, auf poetischer Tradition und dem Volksglauben fussende Deutung ergeben. Unsere Betrachtung führt uns jetzt auf einen neuen Punkt.

Die poetische Auffassung von der Anodos der Kore war einer künstlerischen Durchbildung nicht günstig. Konnten wir ja die auf dem Gespanne emporsteigende Persephone nur einmal nachweisen. Es fragt sich, ob nicht die Kunst den Mythos selbstschöpferisch umgestaltet, für ihre Zwecke brauchbar, d. h. mit einfachen Mitteln darstellbar gemacht habe. Bei dem Ideen-Reichthum der griechischen Künstler lässt sich dies gar wohl vermuthen; die künstlerische That selbst sehe ich auf dem famosen, viel genannten, leider immer noch nicht publicirten Fragment der Erben des Marchese del Vasto verwirklicht. Wenn auch in schlechter Form (denn die von Visconti bekannt gegebenen Inschriften: *περσεφοτα, ηρμες, ηκατε, δεμετερ* (vgl. auch Corp. i. gr. n. 7434) deuten auf eine sehr späte Zeit), immerhin nehmen wir inschriftlich beglaubigte Kenntniss von der künstlerischen Auffassung einer aus dem Boden emporwachsenden Kore. Nach Stephani (Compte rend. 1859, S. 52), der mir gerade vorliegt, ist sie dargestellt »ne dépassant la surface de la terre que de la partie supérieure de son corps«. Eine

schöne Idee, die uns auf die einfachste und natürlichste Weise die Anodos bildlich fassbar macht. Besonders fein ist dieses »ne dépassant la surface que de la partie supérieure«, denn erst so bekommen wir einen bestimmten Begriff des Emporwachsens selbst. Wir wollen dies für später festhalten. Wie sich die übrigen inschriftlich genannten Personen zu Kore verhalten, ersehe ich leider nirgends wo. Möglich dass z. B. Hermes in ähnlicher Stellung wie auf dem Gemmenbild bei Gerhard, Bilderkreis zu Eleus. Abhdl. III, T. V, 6 gefasst ist. Sicherlich aber ist die ganze Darstellung in durchaus der Poesie conformer Weise gehalten. Demeter, Hermes und Hekate sind ja schon im homerischen Hymnus aufs Engste mit Kore verbunden.*)

Dieses in seinen Grundmotiven so einfache und leicht verständliche Bild ist nun aber für Gerhard, Stephani u. A. für die Erklärung einer ganzen Reihe von Vasen in verhängnissvoller Weise massgebend geworden.

Zunächst finde hier das Beil. C unter dem Titel »Aufsteigende Kore« aufgeführte schwarzfigurige Gemälde seine Besprechung (M. d. Inst. VI, 7 u. Anthest. T. I, 3; ges. ak. Abhdl. T. LXVIII, 3). Gerhard sagt darüber: »Aus dem Boden aufsteigend werden zwei colossale Brustbilder verschiedenen Geschlechts, vermuthlich Dionysos und Kora, bemerkt; er ist mit Wein, sie mit Epheu bekränzt, in Umgebung bacchischer Thiasoten. Die ganz ähnlichen Darstellungen einer Schale der Sammlung Santangelo (Gerh. Anthest. I, 1, 2) können hier nur kurz berührt werden, weil laut den Beischriften nicht Dionysos und Kore, sondern Dionysos und Semele gemeint sind; doch ist es bekannt, dass beide Göttinnen im Begriff der Libera zusammenfielen und mithin auch die Anodos der einen von der Epiphanie der andern nicht wohl sich trennen lässt.«

Wie es mit dieser Anodos beider, schon an sich von uns zurückgewiesen, rein archaeologisch bestellt ist, lehrt die Vergleichung mit Mus. Greg. II, 46, 3 b und Gerhard, ges. ak. Abhdl.

*) Mit dieser Darstellung wird oft genug eine bekannte Münze von Lampsakos (Müller, a. D. II, 109) direct verbunden. Die dort sichtbare am Boden stehende Figur scheint mir nicht sowohl als Kore, denn als die Frucht bringende Ge überhaupt gefasst werden zu müssen.

T. 64, 4*). Auf ersterem Bilde erblicken wir in ganz gleicher Fassung neben einander: Hermes, Athene und Herakles. Hier ist doch gewiss an eine Anodos nicht zu denken. Was aber für das eine gilt, hat auch auf das andere Bezug. Das letztere Gemälde zeigt deutlich zwei den in Rede stehenden Brustbildern ganz gleiche Büsten. Danach sind aber auch diese als solche zu nehmen. In wie fern aber blosse Büsten eine Anodos kennzeichnen sollen, möge man selbst beurtheilen. Die Umgebung bacchischer Thiasoten aber erscheint nur als spielende, rein ornamentale Zuthat. Die beiden Köpfe fassen wir wohl am besten als Dionysos und Ariadne oder Semele. Zu letzterer Annahme könnten wir durch die zwei von Gerhard selbst zur Vergleichung herbeigezogenen Darstellungen der Sammlung Santangelo veranlasst werden. Die von Gerhard versuchte Einigung von Semele und Kore im Begriffe der Libera ist natürlich haltlos, ebenso aber seine Ansicht von der vorgeführten Epiphanie der Semele und des Dionysos. Es wäre schon merkwürdig, wenn mit beiden zugleich (s. Anthest. I, 2) weibliche Wesen ihrer Umgebung wie die inschriftlich bezeugte ϟΙΜΕ aufstiegen, noch werkwürdiger würde aber der vom Künstler gewählte Moment erscheinen. Ein Blick auf beide Gemälde nämlich zeigt deutlich, dass hier Dionysos seiner Mutter ein jedenfalls mit Wein gefülltes Trinkgefäss übergeben, letztere es eben annehmen will, und fast möchte ich auf vielfache Analogieen gestützt vermuthen, die über dem Haupte des Dionysos befindliche unleserliche Inschrift: ΛΠΙΟ ΠΙ ΤΚΠ (Anthest. T. I, 2) sei nichts anderes als ein von dem archaisirenden Maler falsch copirter und missverstandener, etwa: *εὖ πίε καὶ τήνδε***) oder ähnlich lautender Trinkspruch. Wie dem auch sei, unter jeden Umständen spielt der Trinkbecher hier in besagter Beziehung eine grosse Rolle. Da sich aber ein solcher mit einer feierlich zu denkenden Epiphanie durchaus nicht vereinen lässt, sehen wir von dieser vollständig ab. Das Anth. I, 1 abgebildete Gemälde zeigt Weinlaub und einen in demselben kletternden Satyr, natürlicher Weise auch hier rein ornamentale Zuthat des Malers.

*) Aehnlich ist das von Conze »Reise auf der Insel Lesbos« publicirte Bild.

**) Ein derartiger von Dionysos ausgehender Zuspruch findet sich auf einer Bullet. 1845, p. 37 beschriebenen Vase. *'ΠΙΟ* für *πιέ* findet sich auch auf einer Vase des britt. Mus. No. 648.

Eine ganz andere Auffassung haben wir bei den von Gerhard ebenfalls unter dem Titel: »Aufsteigende Kore« Beil. C. 47—51 zusammengestellten rothfigurigen Gemälden vor uns. Wir lassen uns bei dieser Kategorie von Bildern aber nicht näher auf Gerhard ein, indem ein neuerer Gelehrter auf Grund der Gerhard'schen Resultate eine weit grössere Anzahl zusammengestellt und in gleicher Weise erklärt hat. Ich meine Fröhner's »Choix de vases grecs inédits de la collection de son altesse impériale le prince Napoléon« (Paris 1867). Die uns hier interessirenden Gemälde sind S. 27—30 unter *C—Z* aufgezählt.

Indem wir vorläufig von dem Einzelnen ganz absehen, wollen wir nur den typischen Grundzug all dieser Bilder hervorheben. Ueberall wird uns als Mittelpunkt ein colossaler, meist ein wenig in die Höhe gerichteter weiblicher, setzen wir hinzu, lebendig gedachter Kopf vorgeführt. In berechneten Gegensatz zu dieser Colossalität, durchaus nicht ornamental, tritt eine ganze Reihe von Figuren, unter denen wir am häufigsten Eros oder zwei Eroten, minder häufig Satyrn erkennen.

Auch hier thun wir am besten, wiederum bestimmte, sich vorzugsweise gleichende Gemälde in gewisse Serien zusammenzufassen. Wir gehen von den unserer Ansicht nach vollständigsten aus. Die von Fröhner a. a. O. pl. VI zuerst veröffentlichte Vase (*E* im Verzeichniss) möge zugleich mit der von Welcker (a. D. III, 15, 1) publicirten, viel besprochenen s. g. Palikenvase den Reigen eröffnen (C in Fröhners Verzeichniss). Ihre richtige Deutung erschliesst das Verständniss aller hierher bezüglichen.

So weit auch die beiden Darstellungen dem Stile nach auseinander liegen, so haben sie doch vieles mit einander gemeinschaftlich.

Auf beiden befindet sich zunächst an gleicher Stelle in der Mitte der grosse weibliche Kopf, auf beiden ist zu seinen Seiten je ein bärtiger, mit Hammer versehener Mann ersichtlich. Auf der Vase des Prinzen Napoléon erscheinen sie als Satyrn. Zu was sie mit Hammer versehen, wird durch das schwarzfigurige Gefäss klar. Wir erblicken sie dort in voller Arbeit mit denselben auf das colossale weibliche Haupt losschlagend. Dasselbe werden sie wohl auf dem rothfigurigen gethan haben. Nur ist hier irgend etwas eingetreten, was sie plötzlich in ihrem Thun hinderte, denn beide machen

Gesten eines lebhaften Erstaunens. Dem einen ist dabei der schon erhobene Hammer entsunken, der andere hat ihn über die Schulter geworfen. Die Blicke unserer Satyrn aber sind auf die neben oder vielmehr hinter dem Colossalkopf schwebenden zwei Eroten so zu sagen kreuzweise, indem der Satyr zur Rechten auf den Eroten zur Linken und umgekehrt schaut, gerichtet. Wir möchten schon hiernach — bei der offen vorliegenden Analogie zwischen beiden — auf der rothfigurigen Vase das Resultat der Bemühungen erblicken, die sich die Männer auf der schwarzfigurigen gaben. Dieses Resultat aber beruht allem Anscheine nach nur in der Erscheinung der Eroten selbst, die auf letzterer fehlen. Sie müssen also irgend woher auf irgend eine Weise gekommen sein, die das Erstaunen der Satyrn aufs Höchste erregt. Wollen wir aber beide Bilder in einen wirklich logischen Causalnexus zu einander versetzen, so können wir — zumal die ganzen Raumverhältnisse kaum einen anderen Erscheinungsweg gestatten — nur an ein Hervorkommen der Eroten aus dem Kopfe selbst, mit anderen Worten nur an eine Kopfgeburt denken. Hierdurch klärt sich Alles in einfachster Weise auf; vor Allem sehen wir jetzt ein, weshalb die beiden Eroten in ihren unteren Extremitäten dem Auge hinter dem Kopfe vollständig verborgen sind. Was aber die Hauptsache ist, sowohl litterarisch als bildlich sind uns ja mehrfache analoge Vorgänge bezeugt. Kaum brauche ich auf die Athene-Geburt durch Zeus aufmerksam zu machen. Ihre Darstellung aber auf Vasengemälden bietet überraschend ähnliche Motive. So sehen wir (cf. Gerhard, a. V. I, 1—4) die Athene fast bis zur gleichen Höhe des Körpers aus dem Haupte des Zeus hervorlugen, Zeus selbst hält in gleicher Weise den Kopf wie auf dem schwarzfigurigen Gemälde die von den Hämmern bearbeitete. Die bei der Geburt der Athene anwesenden Eileithyien haben mit dem colossalen Haupte des letzteren die beschwörende Handbewegung gemein. Die unter dem Kopfe vorzustellende Figur macht also gleichsam ihre eigene Hebamme. Die Gestalt des Hammer tragenden Hephaistos finden wir sofort in unseren zwei Männern wieder. Das Staunen der Letzteren drückt sich ebenso in den bei der Athene-Geburt anwesenden Göttern aus. Um auf eine andere Geburt, die des Dionysos durch Zeus (siehe Mus. Pio-Clem. IX, t. 19) aufmerksam zu machen, so ist auch diese in den Grundmotiven ganz analog gefasst, nur springt

hier Dionysos nicht aus dem Haupte, sondern aus dem Schenkel des Zeus hervor.

Ueber den Vorgang selbst wären wir wohl klar; wir kommen jetzt zur Deutung der einzelnen Figuren. Was diese nun anlangt, so hat Fröhner mit grosser Bestimmtheit alle früheren Erklärungen der schwarzfigurigen Vase, wie die bekannte Welckers (S. 25), die Lenormant's u. a. (S. 30) zurückgewiesen und für beide Gemälde die Epiphanie der Kore geltend gemacht.

Wie steht es aber mit seiner Motivirung dieser Epiphanie? In der That eigenthümlich genug. Wahrhaft komisch ist die Erklärung der Hammer tragenden Männer (S. 32): »Pour pénétrer à la lumière du jour, les déesses saisissent parfois le moment où des satyres sont occupés à bêcher la terre*) (*C E*). Nous voyons aux gestes de ces démons qu'ils sont saisis d'étonnement (*E*) et que, par conséquent, ils ne s'étaient pas attendus à rencontrer l'apparition«.

Wir müssen gestehen, da haben die betreffenden Göttinnen allerdings einen sehr günstigen Moment für ihr Erscheinen gewählt. Es bleibt nur merkwürdig, dass auf der einen Vase die s. g. Satyrn nicht sowohl die Erde als vielmehr die Kore in höchsteigener Person bearbeiteten. Wahrlich ein angenehmer Empfang bei ihrem feierlichen, segensreichen Wiederkommen. Es scheint aber Fröhner auch sonst die Bilder selbst nicht genau betrachtet zu haben, denn sonst würde er wohl schwerlich aus den Gesten der Satyrn schliessen, dass ihr Erstaunen dem Kopfe gilt. Wie das Verhältniss zu nehmen, lehrte der erste Blick. Neugierig sind wir, zu erfahren, wie Fröhner die Eroten sich denkt. Sie figuriren (S. 32) als »personnel chargé de la réception des hôtes divins«. Allerdings gehören zum Empfang einer so hochstehenden Göttin auch würdige Gestalten. Die einfache Höflichkeit verlangt aber, dass der Empfangende sich nicht hinter, sondern vor die erscheinende Person stellt. Endlich möchte ich die Frage stellen, wo in aller Welt die Kore, die doch, sobald sie auf der Erde sich sehen lässt, als jungfräuliche, liebliche Tochter der Demeter gilt, mit einem Male diese colossalen Formen herbekommt. Ich weiss zwar von colossalen Götterbildern, diese erfüllen aber rein religiöse Zwecke. Am aller-

*) Zu einer derartigen Arbeit sind Hämmer zweifelsohne sehr geeignet!

wenigsten aber möchte ich mit Fröhner das Wort wagen (S. 31): »A en juger par leurs proportions colossales, les personnages sortant de terre sont des divinités«.

Meiner Ansicht nach hätte F. besser gethan, der Welcker'schen Erklärung des einen Bildes genauer nachzugehen, statt sie einfach mit den Worten: »l'interprétation du grand archéologue s'écroule d'elle-même« zurückzuweisen. Auch wir glauben hier nicht an eine Geburt der Paliken aus den Händen der Ge. Die Vasenerklärung ist immerhin schon so weit vorgeschritten, dass sie Zufälligkeiten von Thatsächlichem in der Zeichnung zu scheiden weiss. Darin aber hat Welcker vollkommen Recht, dass der colossale Kopf nur die Ge — denn nur diese unter allen griechischen Gottheiten ist colossal in ihrem eigentlichen Wesen gedacht — sein kann; hätte er aber, als er damals seine Deutung schrieb, die Vase des Prinzen Napoléon vor sich gehabt, er hätte sicherlich nicht sowohl an die Geburt der Paliken aus ihren Händen, als vielmehr an die Geburt der Eroten aus ihrem Kopfe gedacht. Wenn ich aber ausspreche, dass nur die Ge wirklich colossal gefasst wurde, so darf mir hier Fröhner nicht etwa die von ihm fälschlicher Weise unter *A* und *B* aufgeführten, von uns oben behandelten Bilder der Sammlung Santangelo zur Widerlegung vorhalten. Köpfe an sich darf man jederzeit über Lebensgrösse vorführen, sie erscheinen deshalb durchaus noch nicht ihrem Wesen nach colossal. Wohl aber tritt die Colossalität einer Person im berechneten Gegensatze zu anderen hervor. Dies ist hier der Fall, während wir oben in dem bacchischen Thiasos nichts als ornamentale Zuthat erkannten.

Unsere Erklärung wäre demnach bis jetzt so weit gediehen, dass wir eine Geburt des Eros, resp. der Eroten durch Ge unter Mitwirkung zweier, den Hephaistos bei der analog gefassten Athene-Geburt ersetzenden Männer vor uns haben. Es restirt noch die Deutung der letzteren und der litterarische Nachweis der ganzen Scene überhaupt.

Um von letzterem auszugehen, so ist zunächst bekannt, dass *Γαῖα εὐρύστερνος* und *Ἔρως λυσιμελὴς* gleich nach Chaos von Hesiod (theog. 116—121) als kosmogonische Potenzen genannt werden. Als eigentlicher Sohn der Ge wird Eros nachweislich zuerst von Sappho (Schol. Apoll. Rhod. III, 26) bezeichnet. Als Vater er-

scheint Uranos. Nach dem Schol. Theocr. XIII hätte dieselbe auch Aphrodite und Uranos als seine Eltern betrachtet. Meiner Ansicht nach liegt hier eine Verwechslung des Schol. zu Grunde, der die als Gemahlin des Uranos Urania genannte Gaea mit der Aphrodite Urania identisch glaubte (cf. Gerhard, ges. ak. Abhdl. II, S. 120, n. 31). Setzt weiterhin Ibycus (Schol. Theocrit. XIII, 2) an Stelle der Ge und des Uranos nur Chaos, Olen nur die Eileithyia (nach Paus. IX, 27, 2), so liegt hier dasselbe Verhältniss zu Grunde, wie bei der Ueberlieferung, der Gott habe zur Mutter Aphrodite, aber keinen Vater (cf. Plato Symp. p. 178 B.; Theocrit XIII, 2 etc.). Alle verschiedenen Nachrichten einigen sich aber am besten, indem man annimmt: Eros ist Sohn der zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten verschieden ausgelegten grossen Göttermutter Gaea.

Ihre eigentliche Wurzel aber findet diese ganze Auffassung von Ge und Eros in den hochberühmten, uralten samothrakischen Mysterien. Hier wurden nach Mnaseas bei Schol. Apoll. I, 917 unter dem allgemeinen Titel der Kabiren vier grosse Gottheiten: Axi-Eros, Axio-Kersa, Axio-Kersos, Kasmilos verehrt.

Axi-Eros ist, wie schon der Name besagt, der griechische Eros, zugleich aber der eigentliche Mysteriendämon. Axio-Kersa aber ist die griechische Ge, wie besonders aus Varro (de l. l. V, 10, 17) hervorgeht, der als zu Samothrake verehrte Hauptgottheiten Terra und Coelus nennt. Das von Cicero (de n. d. III, 22) Caelus und Dia, von Varro (bei August. de c. d. VII, 28) auch Juppiter und Juno genannte Paar ist diesem gleichzusetzen. Caelus aber ist der griechische Uranos. In dem Dreiverein Axio-Eros, Axio-Kersa und Axio-Kersos giebt sich sonach der sapphische von Eros, Ge und Uranos sofort zu erkennen. Die missverstandene Urania der Sappho aber (s. oben) findet sich auch bei Plinius (V, 16) als Venus vor. Uranos selbst aber ist erst von der Ge geboren (Hesiod. theog. 127) und wird von den Alten (Varro, de l. l. V, 10, 17) als Personification des himmlischen Feuers gefasst. Er mag aus diesem Grunde schon zeitig als Feuerarbeiter verehrt worden sein. Dafür spricht, dass nach Alcman (Eudoc. 26; Eustath. 1150, 59; 1154, 25) Uranos und Akmon identische Begriffe waren. Akmon aber ist (wie Roth in der Zeitschrift für vergl. Sprachforschung II, 44 bewiesen) ganz dasselbe Wort wie

das *açman* des Sanskrit, was Ambos, Hammer und Himmel zugleich bedeutet. Axio-Kersos erscheint demnach wie der germanische Thor als Hammergott, und hier sei darauf aufmerksam gemacht, dass nach Hesychius *κέρσαι = κόψαι = ταμεῖν*. Von Seite der griechischen Mythologie lag es aber nahe, ihn auch mit Hephaistos zu identificiren. Wir ersehen es aus Strabo p. 209 und Servius ad Verg. Aeneid. I, 668.

Der vierte im Bunde, Kasmilos, auch Kadmilos, Kamillos, Kadmos genannt, wird dem griechischen Hermes gleichgestellt (s. Eustath. ad Iliad. IV, 385; Lycophr. 162; 219; Etym. Gud. p. 290 etc.) und ist Sohn des Axiokersos und der Axiokersa (s. nach obigem Cicero, de n. d. III, 22). Auch er ist als Feuerarbeiter, resp. Erzschmied im Kadmos (cf. Welcker, gr. G. I, 330) gedacht. Er und Uranos aber sind als die beiden Kabiren *κατ' ἐξοχήν* (n. Servius III, 264, wo alte Quellen vorliegen) zu fassen. Diese Zweiheit tritt in den römischen Laren, wo Kasmilos für den künstlerischen Ausdruck massgebend war, indem er als Camillus gebildet wurde, und den griechischen Dioskuren hervor. Symbolische Zeichen für die Kabiren sind Schlangen (s. Gerhard, ges. ak. Abhdl. T. 48, 7), Pyramiden und Sterne (a. a. O. T. 60, 10). Als Attribut figurirt vor Allem der Hammer (s. Herod. III, 37, wo die *ἀγάλματα* der Kabiren denen des Hephaistos *ὁμοῖα* genannt werden, u. Gerh. a. a. O. T. 43, 5). Die symbolischen Pyramiden werden aber in der konischen Mütze zu Attributen; Uranos-Hephaistos, aber auch Hermes-Kasmilos (Gerh. a. a. O. T. 65, 2) trägt sie. Danach auch die Dioscuren und die Laren (s. T. 48, 2). Die Schlange für Kasmilos hat sich im thebanischen zur Schlange verwandelten Kadmos, vielleicht auch im Schlangen-Kerykeion erhalten.

Wie stellt sich nun Eros, die Krönung des Ganzen, der eigentliche Mysteriendämon zu Ge und den Kabiren? Was vor Allem seine Geburt anlangt, so sind wir von vorn herein geneigt, ihr einen besonders mystischen Charakter zuzuschreiben. Ich bin der Ansicht, dass wir bei ihr ein ähnliches Verhältniss wie bei der Geburt des Erichthonios, wo Athene, Hephaistos und Ge in mystischer Weise betheiligt sind, anzunehmen haben. Ich mache weiterhin auf den eigenthümlichen Umstand aufmerksam, dass nach Varro (bei August. de c. d. VII, 26) und Servius (VIII, 619) an Stelle des Eros zu Samo-

thrake die Minerva genannt wird. Irgend ein Grund musste der Identificirung unterliegen; ich vermuthe, allerdings auf die Vase des Prinzen Napoléon gestützt, die analoge Kopfgeburt beider. Mit ihrer Mutter Gẹ werden aber von Pausanias (IX, 25, 5) in den Worten: »*οἵτινες δέ εἰσιν οἱ Κάβειροι καὶ ὁποῖά ἐστιν αὐτοῖς καὶ τῇ μητρὶ τὰ δρώμενα, σιωπὴν ἄγοντι ὑπὲρ αὐτῶν συγγνώμη παρὰ ἀνδρῶν φιληκόων ἔστω μοι*« die Kabiren in eine vorzugsweise mystische Beziehung gebracht. Ich glaube die von Pausanias verheimlichte That auf unseren beiden Gemälden vorgeführt zu sehen. Die beiden Männer ergeben sich sofort als Kabiren, der Hammer in ihrer Hand*) charakterisirt sie deutlich. Während sie aber auf dem schwarzfigurigen noch in ihrem eigentlichen Wesen gefasst sind, hat der Maler des rothfigurigen sie zu Satyrn umgestempelt. Bei einem unteritalischen Gemälde darf uns etwas derartiges nicht Wunder nehmen, in der Deutung selbst aber auf keinen Fall stören. Statt eines Eros, wie wir ursprünglich erwarten sollten, erblicken wir ihrer zwei. Der architektonische Aufbau des Bildes und der späterhin entwickelte Glaube an Eros und Anteros haben vielleicht in gleicher Weise dazu beigetragen.

Ich halte daher an der schon oben ausgesprochenen Deutung fest. Ist sie aber, wenn auch nicht definitiv gewiss, so doch einigermassen wahrscheinlich gemacht, so haben wir in der Vase des Prinzen Napoléon eines der wichtigsten Documente griechischer Anschauung vor uns.

Zu derselben Serie von Gemälden gehören noch:

III. die Darstellung auf einer Münze von Myra bei Gerh. ges. ak. Abh. T. 60, 8. Auf einem Baum erblicken wir die Ge, zu beiden Seiten unten ist je ein mit Hammer versehener, durch Schlange näher charakterisirter Kabir ersichtlich. Das Ganze schliesst sich dem s. g. Palikengefäss an. Wie aber der Baum zu erklären, weiss ich nicht anzugeben. Ich erinnere aber an die Entstehung des einen Menschengeschlechts aus Eschenbäumen und an die Geburt des Adonis aus einer Myrthe (s. Bötticher, Baum-Cultus der Hellenen S. 271);

---

*) An diese Kabiren hat vielleicht Anacreon 48 gedacht:
μεγάλῳ δ' ηὖτε μ' Ἔρως ἔκοψεν ὥστε χαλκεὺς πελέκει.

IV. ein Fragment aus Capua, von Helbig beschrieben im Bullettino 1864, p. 61; s. Gerh. B. C. 47; Fröhner S. 27, F. Der Beschreibung nach scheint es, trotz einiger Modificationen, dem Gefäss des Prinzen Napoléon sehr nahe zu kommen.

Ob die von Welcker, a. D. V. T. 20 bekannt gemachte, dem Palikengefäss ähnelnde Darstellung hierher gehöre, wage ich nicht zu entscheiden. In der gleichen Lage befinde ich mich der von Welcker, a. D. III, T. 15, 2 publicirten Vase gegenüber. Zu derselben Kategorie gehört eine Reihe von Bildern, auf denen nur Ge und Eros in gleicher Fassung wie Zeus und die neugeborene Athene (cf. Él. cér. I, 55; M. d. Inst. VIII, T. 24) sichtlich sind. Ich führe zunächst

V. das Innenbild einer Schale (Él. cér. IV, 35; s. Gerh. B. C. 51; Fröhner S. 28, O) an.

Welcker in seiner griech. Götterl. (I, 350) entlockt dem Bilde folgenden poetischen Gedanken: »Den geflügelten Eros gegenüber der Gaia stellt der Boden einer Schale aus Vulci dar: Gaea colossal, in den Boden bis unter die Brust versenkt, ganz (?) wie auf drei anderen Vasen, wie sie den neugeborenen Erichthonios der Athena reicht, hält einen in eine Blume ausgehenden Scepter; im Ganzen ist der Gedanke ausgedrückt, dass Eros über die weite Erde hinschwebe«.

Einem ganz ähnlichen, wenn auch in mehr spielender Weise behandelten Motive begegnen wir:

VI. bei Gerh. arch. Zeitg. 1850, T. XVI, 4 (Fröhner sieht S. 28, K hier mit Unrecht die Aphrodite);

VII. VIII. IX. bei Fröhner S. 28, J, L, R.

Eine weitere Reihe von Darstellungen führt uns die Ge im spielenden Verein mit zwei Eroten vor. Das Ganze ist zum reinen Ornament geworden.

X. XI. Él. cér. IV, 1; 2; s. Fröhner S. 29, R u. S.

Die der Knospe entspriessende Ge erinnert an die von Plato Epigr. 29 auf Eros bezogenen Worte:

εὕδων ἐν καλύκεσσι ῥόδων.

Hier und da finden sich neben beiden eine oder mehrere weibliche oder auch männliche Figuren (letztere in einen Mantel gehüllt) vor. So:

XII. bei Fröhner S. 28, M;

oder ohne den Eros:

XIII. bei Fröhner S. 30, V, Z (Gerh. Beil. C. 49).

Diese betreffenden Gestalten sind eine rein müssige Zuthat des Malers. Meist befinden sie sich, wie bei Fröhner L, N, P, als Ausschmückung auf dem Revers. Sie sind der Palaestra entnommen.

Von gleichem Gesichtspunkte aus wie die bisherigen ist das von Fröhner S. 28, H aufgeführte, M. d. Inst. IV, 46, 1 publicirte Gemälde aufzufassen. Die zwischen zwei gemantelten Epheben erscheinende Athene ist als Ge, resp. Atthis gedacht.

Endlich sehen wir die Ge auch allein vor uns. So

XIV. arch. Ztg. 1850, T. XVI, 1 (Fröhner S. 27, G.; Gerh. B. C. 48). Die Beischrift ΑΧΙΟ vervollständige ich mit Gerhard zu Axiokersa und ersehe in ihr einen deutlichen Beweis dafür, dass wir bei der Interpretation all dieser Köpfe nicht irre gegangen. Der Revers stellt einen mit der Beischrift ΔΙΟΝΥΣΟΣ versehenen Thyrsos haltenden Knaben vor. Samothrakische und eleusinische Mysterien treten also in einen bestimmten Gegensatz zu einander.

Unter XV, XVI lassen wir die von Fröhner S. 28, P; S. 30, X aufgeführten Kolossal-Köpfe folgen.

Möglicherweise gehört auch das Mus. Gregor. I, 26 abgebildete Spiegelbild hierher. Das Gleiche bin ich geneigt, bei einer Anzahl von Kolossal-Köpfen, die von Greifen etc. (s. M. d. Inst. IV, 40; Fröhner S. 28, N) flankirt werden, anzunehmen. Fröhner sieht hier theils die Artemis, theils Amazonen im Kampfe mit diesen Ungeheuern begriffen.

Von diesen Bildern, die den trefflichsten Commentar zu der vielfältigen Feier des Eros in der alexandrinischen Zeit abgeben, gelangen wir zu der Hauptfrage dieses ganzen Capitels, die es mit der specifisch mystisch gefassten Anodos der Kore zu thun hat. Wie diese geschehen, darüber glaubt man nach Stephani's Erklärung der zweiten Darstellung der schönen Pelike aus Kertsch (compte rend. 1859, pl. I) vollständig unterrichtet zu sein. Ihr schon oben angeführtes Resultat ist, dass Kore im Frühjahr dem Erdboden entsteigend zugleich den Iakchos gebar. »Sans nul doute — sagt Stephani a. a. O. S. 48 — il ne s'agit pas ici seulement de la première et

simple naissance du jeune dieu, mais de sa palingénésie; c'était là la raison de sa haute position dans le culte mystique«. Die Anodos der Kore fand im Frühling statt, die s. g. kleinen Mysterien wurden im Frühlings-Monat Anthesterion gefeiert, es war daher nur folgerichtig, dass zunächst Stephani selbst dem Iakchos auch zu Agrae die Stellung einräumte, die er in Eleusis inne hatte. Ihm schloss sich Welcker, dem damals nur die Beschreibung des Gemäldes vorlag, in seiner Götterlehre (II, 640) an. Gerhard begrüsste »die mystische zu Agrae besonders ausgesponnene Geburt« mit Freuden und liess alle ehemaligen Zweifel an der Feier des Iakchos zu Agrae sofort fallen. Preller nahm das Ereigniss in seine griechische Mythologie (I, S. 616) auf; und der neueste Forscher über diesen Punkt, O. Ribbeck, sagt in seiner Schrift »Anfänge und Entwickelung des Dionysoscultus in Attika« auf S. 20:

»Seit Onomakritos also wurde Iakchos der Kore in Agrae, wie in Eleusis beigesellt, Tod und Auferstehung des Einen neben Niederfahrt und Aufgang der Andern den Augen der Gläubigen in heiliger Handlung vorgeführt«.

Trotz dieser Auctoritäten muss ich doch meine oben ausgesprochene, auf die monumentale Anschauung gefusste Ansicht, Iakchos sei als eigentlicher Mysteriendämon zu Agrae nicht verehrt worden, festhalten, denn, meiner Meinung nach, ist sowohl Stephani's Auffassung der Mysterien und ihrer Hauptvertreter, als seine Deutung des betreffenden Gemäldes nur eine verfehlte zu nennen. Doch halten wir uns zunächst an Stephani's eigene Worte, die hier, wenn auch in einiger Ausführlichkeit, ihren Platz finden mögen. Er sagt (S. 48):

»Le dieu d'Eleusis était donc tantôt un dieu demeurant sur la terre, dieu de l'allégresse et de la joie, et comme tel on le nommait Jacchos, et il était fils de Déméter; tantôt un dieu des enfers, dieu des peines et de la mort, et en cette qualité il portait le nom de Zagreus et passait pour fils de Perséphoné. Semblable à sa mère, qui revenait chaque printemps sur la terre, **Zagreus** se réveillait à des époques déterminées et reparaissait sous la forme de **Jacchos** nouveau-né. Quoi de plus naturel que de s'imaginer que sa mère, reine des enfers, le portât elle-même sur ses

bras vers la lumière. Nous savons à-présent en toute certitude, qu'aux grands mystères d'Eleusis étaient représentés par pantomimes non-seulement l'enlèvement de Koré, les recherches de Déméter pour retrouver sa fille etc., mais aussi la naissance de Jacchos; car dans la nuit sainte l'hiérophante s'écriait, au milieu d'un feu éblouissant: *Ἱερὸν ἔτεκε πότνια κοῦρον Βριμὼ Βριμόν* (Hippolyt adv. haeret. V, p. 115). Sans nul doute, il ne s'agit pas ici seulement de la première et simple naissance du jeune dieu, mais de sa palingénésie; c'était là la raison de sa haute position dans le culte mystique«.

S. 60 sagt er dann weiter:

»Lisant donc chez un des scholiastes, cités plus haut, que d'après une donnée d'Apollodor, l'hiérophante faisait entendre le son bruyant d'un tympanon ou kympanon, tandis qu'on invoquait Koré, paraîtrons nous trop hardi en concluant de la peinture de notre vase, qu'il faisait cela pour évoquer la déesse avec son fils nouveau-né? Pour répondre à cet appel (nous le conjecturons) la prêtresse représentant Koré, le jeune dieu sur ses bras, montait probablement du fond de la grotte d'Eleusis de la manière que notre peinture l'indique. La grotte, obscure jusqu'alors, s'éclairait en ce moment d'une lumière resplendissante, que notre artiste a indiquée par des étoiles d'or et l'hiérophante prononçait les paroles citées plus haut: *Ἱερὸν ἔτεκε πότνια κοῦρον Βριμὼ Βριμόν*. Je sais bien que cette opinion est basée en partie sur des conjectures; cependant la probabilité intrinséque semble en être si grande, que je n'y renoncerais que forcé par les arguments les plus incontestables. Ce qui me confirme particulièrement dans mon opinion, c'est que Mr. Oehler, longtemps après que ces lignes ont été écrites, vient de publier un passage important d'Epiphanie, qui nous fait connaître de semblables cérémonies usitées dans le culte de Koré, à Alexandrie et ailleurs«.

Von dieser ganzen, meist auf Conjecturen beruhenden Auseinandersetzung können wir Stephani unbehindert nur zugeben, dass eine Anodos des Dionysos und eine solche der Kore nach dem Glauben

der Alten stattfand, d. h. Kore erschien in jedem Frühjahr aufs Neue, Dionysos à des époques déterminées. Weiterhin gestehen wir zu, dass der wiedergeborene mystische Gott nur der unter dem Namen des Iakchos gefeierte sein kann. Eine bekannte Thatsache ist es endlich, dass der eigentliche Sohn der unterirdischen Persephone Dionysos-Zagreus ist. Durchaus unrichtig ist es aber, wenn der in der Formel: »*ἱερὸν ἔτεκε πότνια κοῦρον Βριμὼ Βριμόν*« Brimos genannte Dionysos mit dem wiedergeborenen Iakchos identificirt wird. Schon aus der Bedeutung des Namens *Βριμώ*, d. h. die zürnende, geht zur Evidenz hervor, dass unter beiden Persephone und Zagreus zu verstehen sind. Keineswegs können wir fernerhin Stephani beistimmen, dass — wenn wir die orphischen Anschauungen, wie naturgemäss, als massgebend hier voranstellen — Iakchos als Sohn der Demeter galt, zugleich aber von Persephone wiedergeboren wurde. Erstere Annahme beruht auf den durchaus nicht beweiskräftigen Nachrichten von Schriftstellern aus römischer Zeit (Stephani selbst kann im C. r. 1859, S. 40, 2 nur Diod. III, 62; 64; Cicero de n. d. II, 24, 62; Schol. ad Aristid. p. 648 anführen), welche die römische Libera, Kore und Demeter als synonyme Namen für eine und dieselbe Göttin gebrauchten. Für die Palingenesie des Iakchos durch Persephone kann sich Stephani allerdings zur Noth auch auf einige Notizen, nach denen Iakchos Sohn des Zeus und der Persephone war, berufen; er hätte aber wissen sollen, dass schon Lobeck auch hier das Richtige von dem Falschen geschieden. Die nach ihm von Bernhardy (gr. Litteraturgesch. II, 1, S. 429) und Ribbeck (a. a. O. S. 19 u. 20) aufs Neue behandelte orphische Theorie hat die ganzen hier berührten mystischen Verhältnisse vielmehr in folgenden Zusammenhang (nach Ribbeck) gebracht:

»Unter Peisistratos, von ihm und der delphischen Priesterschaft inspirirt, brachte der erfindungsreichste aller athenischen Theologen, Onomakritos, die Geschichte vom Tode des Dionysos in ein abgeschlossenes mystisches System. Zeus nämlich vermählt sich vor Pluton mit Persephone. Aus dieser Ehe wird Zagreus, der Erzjäger geboren. Der olympische Vater räumt dem Liebling seinen Platz auf dem Weltenthrone ein, gibt ihm Donner und Blitz und Regen in die Hand, macht ihn zum Könige über alle Götter. Aber die Titanen,

von der eifersüchtigen Here geschickt, überfallen ihn den Wehrlosen beim Spiel, der sich durch mannigfache Verwandlungen ihren Händen zu entwinden sucht. Endlich in der Gestalt eines Stieres wird er vom Schwert der Titanen erlegt, seine Glieder zerrissen, im Kessel über einem Dreifuss gekocht. Dafür zerschmettert wiederum Zeus die wilden Erdensöhne mit seinem Blitz; dem Apollon trägt er auf, die Glieder des Getödteten zu begraben; am Parnass werden sie beigesetzt, der Dreifuss verbleibt in Delphi, das Herz aber bringt Athene dem Vater, der es verschluckt und in Folge dessen einen zweiten Sohn, jetzt in verstärkter Form Iakchos genannt, erzeugt«.

Die Palingenesie des Dionysos als Iakchos geschieht also nicht durch Persephone, sondern durch Zeus selbst. Gerade hierin aber liegt die Bedeutung der Eleusinien und ihr durchgreifender Unterschied von den allerdings vielfach zu Grunde liegenden samothrakischen Mysterien. War in diesen nach der asiatischen Anschauungsweise das Schöpfungsprincip ein weibliches, so ist in der Palingenesie des Iakchos durch Zeus die Gottes-Idee der altgriechischen Auffassung wieder zur Geltung gekommen.

Direkter Widerlegung bedürfen, da alles andere Conjectur, nur noch die letzten Worte St.'s, in denen er sich auf die analoge Festfeier des Iakchos zu Alexandria beruft. Wie durchaus falsch dies ist, geht aus dem einfachen Umstande hervor, dass wir es hier nicht mit heidnischem, sondern mit christlichem Cultus zu thun haben.

Der von Oehler (Philol. XVI, p. 355) herausgegebene Passus des Epiphanius nämlich gehört zum Panarium dieses orthodoxen, als Fanatiker bekannten Bischofs, welches aus 80 Haeresien bestehend den Zweck verfolgte, die verschiedenen Ketzereien innerhalb der christlichen Kirche einer vernichtenden Kritik zu unterwerfen. Speciell in die 51. Haeresie gehört das in Rede gezogene Fragment. Titel derselben ist: »*Ἄλογοι*«, ein Ausdruck, der von Epiphanius selbst erfunden ist und auf alle diejenigen bezogen wird, die nicht an den *λόγος*, resp. den von der Trinität glauben. Es sind daher auch hier nur christliche Haeretiker behandelt. Schon diese Erwägungen sind massgebend. Hierzu kommt aber ferner, dass einzelne Ausdrücke wie *μονογενής*, *Αἰών*, *Κόρη τουτέστιν ἡ Παρθένος*

u. s. w. durchaus nicht auf den Iakchos-Mythus Bezug haben können. Ebenso wenig dürfen wir annehmen, ein so orthodoxer Christ wie Epiphanius würde in einem heidnischen Cultus auch nur ein *μέρος τι τῆς ἀληθείας* erkennen. Nein, Epiphanius richtet seine Angriffe gegen christliche Bilderdienerei und ihre Anhänger (*τῆς τῶν εἰδώλων θρησκείας ἀρχηγέται*). Gerade der Bilderdienst war aber schon zeitig in Alexandria zur Geltung gekommen. Durch die Gnostiker wurde er dort vor Allem repräsentirt. Führer derselben waren Basilides, Karpokrates, Marius u. A. Ein Hauptdogma dieser Gnostiker war das von den Aeonen, Mittelwesen zwischen Gott und der Menschheit, »einer der höchsten Aeonen aber tritt als Erlöser (d. h. Christus) auf« (Kurz, Hdb. d. Kirchengesch. I, 1, S. 129). Weiteres führe ich aus der Realencykl. d. prot. Theol. an. Da heisst es unter Gnosis S. 213:

»Das äusserliche Verhältniss des Ueberirdischen und Irdischen in Christo drückt sich auch darin aus, dass viele erst bei der Taufe den Aeon aus dem Luftreich auf die menschliche Person herabsteigen lassen. Valentin liess zuerst den Messias des Demiurgos auftreten; auch er war zu erhaben für die Materie, sondern trug einen Leib psychischer Art, welcher die Erscheinung des Sinnlichen nachahmt. Mit diesem Messias verband sich der höchste Aeon bei dem Taufacte«.

Dieser Taufact wurde in dem Epiphanien-Fest gefeiert. Der Aeon, der in unserem Fragment genannt ist, wird aber »*ἐν αὐτῇ τῇ νυκτὶ τῶν Ἐπιφανίων*« verehrt.

Ueber den idolatrischen Cultus dieses Aeon führe ich endlich aus der Encykl. S. 215 Folgendes an:

»Die Meisten wurden durch ihre Phantasie zu einem prunkvollen Cult geneigt gemacht. Sie häuften die Symbole für ihre Ideen. Bekannt ist es namentlich von den Anhängern des Marcus, aber auch bei Anderen lässt die Hymnik (*ὅλην γὰρ τὴν νύκτα ἀγρυπνήσαντες ἐν ᾄσμασί τισι καὶ αὐλοῖς τῷ εἰδώλῳ ᾄδουσι,* sagt Epiphanius), die oft sehr ausgebildet ist, darauf schliessen. Die Basilidianer feierten schon im zweiten Jahrhundert das Epiphanien-Fest. Die Manichaer hatten ein eigenthümliches Fest zu Ehren des Märtyrertodes ihres Stifters. Von den Simonianern und Karpokratianern weiss man, dass sie Bildsäulen

ihrer religiösen Heroen mit heidnischen Gebräuchen und mystischen Beziehungen im Cultus gebrauchten«.

Kurz, der mit den fünf Malen versehene Aeon bei Epiphanius ist sicherlich nicht Iakchos, sondern Christus selbst.

Wenn wir somit bewiesen, dass eine gemeinschaftliche Anodos der Kore und des Iakchos weder auf die von Gerhard (s. oben) noch auf die von Stephani gewollte Weise stattfand, demgemäss auch Iakchos als eigentlicher Mysteriendämon zu Agrae nicht angenommen werden kann, so mögen zum Schlusse dieser litterarischen Einleitung, die nothwendiger Weise der Betrachtung der uns hier interessirenden Darstellung der Pelike aus Kertsch vorangehen musste, diejenigen orphischen Ueberlieferungen ihren Platz finden, die von der Anodos des Iakchos und der der Persephone Nachricht geben. In Betreff der ersteren erwähne ich, dass zu Argos und Delphi (Plut. Is. et Osiris 35) im Frühling der erwachende Dionysos gefeiert wurde. Hiermit vereinigen sich die phrygischen und thrakischen Vorstellungen eines todten oder schlafenden Dionysos (Plut. Isis 69; Welcker, gr. Götterl. I, 430). Der orphische Hymnus LIII, 1—7 aber besingt ihn in den Worten:

»ἀμφιετῆ καλέω Βάκχον, χθόνιον Διόνυσον
ἐργόμενον κούραις ἅμα νύμφαις εὐπλοκάμοισιν,
ὃς παρὰ Περσεφόνης ἱεροῖσι δόμοισιν ἰαύων,
κοιμίζει τριετῆρα χρόνον Βακχήϊον ἁγνόν.
αὐτὸς δ' ἡνίκα τὸν τριετῆ πάλι κῶμον ἐγείρῃ,
εἰς ὕμνον τρέπεται σὺν ἐϋζώνοισι τιθήναις
εὐάζων κυνῶν τε χοροὺς ἐνὶ κυκλάσιν ὥραις«.

Bezüglich der Anodos der Kore heisst es:
Schol. Theocrit. Idyll. II, 12:

τῇ Δήμητρι μιχθεὶς ὁ Ζεὺς τεκνοῖ Ἑκάτην διαφέρουσαν ἰσχύϊ καὶ μεγέθει, ἣν ὑπὸ γῆν πεμφθῆναι ὑπὸ τοῦ πατρὸς πρὸς Περσεφόνης ἀναζήτησιν.

Im orphischen Hymnus XLI:

Νηστείαν κατέπαυσας (scil. *Δημήτηρ*) *Ἐλευσῖνος γυάλοισιν.*
Ἦλθες τεὶς Ἅϊδην πρὸς ἀγαύην Περσεφόνειαν.

(Cf. Preller, Dem. und Pers. S. 136.)

Nach Anecd. Oxon. Cramer I, p. 255 holen gar die Korybanten die Persephone aus dem Hades empor.

Diese drei Angaben scheinen aber der Orphik einer spätern Zeit anzugehören. Meiner Ansicht nach haben wir auch für die eleusinische Mysterienfeier der Anodos die alte poetische Auffassung festzuhalten. Sie scheint nur dahin modificirt worden zu sein, dass man die Anodos direkt nach Eleusis selbst verlegte (Tzetz. ad Hes. op. et dies 32: »*τὴν Κόρην δι' Ἐλευσῖνος ἀνερχομένην ἐξ Ἅιδου λευκόπωλον*). Diese Annahme wird um so glaubhafter, da ja nach Welcker (s. oben) auch der heroische Keleos unverändert beibehalten wurde. Seien wir also nicht mystischer als die Alten selbst und lassen wir die unhaltbare Hypothese der zugleich aufsteigenden und zugleich gebärenden Kore fahren.

Es erübrigt, die Pelike aus Kertsch selbst einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen.

Das Auge wird zunächst von der Mitte auf die linke Seite geführt. Als Hauptperson tritt uns hier sofort eine augenscheinlich in der Erde stehende, langbekleidete und mit Peplos versehene, matronale Gestalt entgegen. Ihr in langen Locken den Nacken herunterfallendes Haupthaar ist mit einem Kranze von Eppich, ihr Hals mit einer Perlenschnur geschmückt. In den Händen trägt sie einen nicht mehr deutlich erkennbaren Gegenstand, nach Stephani's Untersuchungen (S. 53) ein in ein Fell (?) gewickeltes kleines Kind. Halb hält sie dieses noch in der Hand, halb hat es schon ein nackter, nur mit kurzer über die linke Schulter geworfener Chlamys bekleideter Jüngling gefasst. Der eigenthümliche Hut des Letzteren ist mit einer Kokarde geschmückt. Dieser Hut vermittelt hauptsächlich die Erinnerung an den fast identisch dargestellten Peleus der schönen Vase von Kameiros (public. von Newton). Vor diesen Jüngling, die mit der Lanze bewaffnete Rechte schützend hinter ihm und dem Kinde haltend, tritt Athene, durch Helm, Aegis mit Gorgoneion und Schild noch näher charakterisirt. In der ganzen Haltung dieser pompösen, den eigentlichen Mittelpunkt inne habenden Gestalt drückt sich noch weiterhin die Intention aus, die wir der ausgestreckten Rechten zusprachen. Ueber ihr schwebt Nike, ihre unzertrennliche Gefährtin.

Diese Gruppe, denn als solche werden wir sie wohl zu betrachten haben, wird auf beiden Seiten von einem Verein würdiger und schöner Figuren eingerahmt. Zunächt zur Linken erblicken wir über der im Boden stehenden Frau geschickt auf und an einem Aufbau von Felsblöcken gruppirt, unter welchem diese selbst wie in einer Höhle erscheint, zwei jungfräuliche Wesen. Die zur äussersten Linken ersichtliche, echt attischen Typus tragende ist in ein langes Himation fast vollständig eingewickelt, mit einer Haube versehen und stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf das Knie der neben ihr sitzenden. Diese ist ebenfalls in ein langes Himation gehüllt, hält in jeder Hand eine Fackel und hat ihr lang herabwallendes Lockenhaar mit einem Kranz geziert. Ihre rechte Brust ist entblösst. In analoger Weise sind auf der rechten Seite der Gruppe am entsprechenden Platze eine sitzende und eine stehende Person zu einem Paar verbunden.

Die erstere ist auf einem reich decorirten, mit Fussschemel versehenen Thron befindlich. Die typische Bekleidung mit dem zum Theil auf den Schooss herabgefallenen, über die rechte Schulter gezogenen Himation, das vollbärtige, mit einem Kranze gekrönte Haupt und das am linken, auf die Lehne des Thrones gestützten Arm ruhende Scepter machen uns sofort den Vater der Götter und Menschen, Zeus*) selbst erkenntlich. Neben ihm steht eine Frauengestalt, die ihm an Majestät der Erscheinung nichts nachgiebt. Sie ist mit dem Chiton bekleidet, das Himation hat sie um den Leib und

*) In der That verwundern muss ich mich, wie es Stephani über sich bringen konnte, den ganz identisch gefassten Zeus auf dem von ihm in dem Compte rendu 1860, T. II publicirten Gemälde als Admet zu deuten, und demgemäss in der ganzen Darstellung einen Vorgang aus dem Alkestismythos zu erkennen. Meiner Ansicht nach haben wir hier die im Eingang der Kyprien (denen auch sonst die Maler der in der Krim gefundenen Gefässe ihre Aufmerksamkeit zugewandt) gefeierte Berathschlagung des Zeus mit der Themis und den für den troischen Krieg massgebenden Gottheiten vor uns. Nur auf Themis passt so recht eigentlich der Omphalos. Hermes ist als Vollstrecker des göttlichen Willens zugegen; ihm fällt ja vor Allem beim Paris-Urtheil eine so bedeutende Rolle zu. Athene darf nach attischer Vorstellung bei keinem bedeutenden Ereigniss fehlen. Ueber ihr ist wie auf unserer Vase Nike als unzertrennliche Gefährtin zugegen. Aphrodite ist von allen Gottheiten am engsten mit dem troischen Krieg verknüpft. Neben ihr steht Peitho in vielsagender Symbolik. Den Führer des Rosses und die auf letzterem sitzende weibliche Gestalt erkläre ich für Oistros und Eris.

die linke Schulter geschlungen, so dass auch der linke Arm vollständig verhüllt ist. Auf dem Lockenhaupt trägt sie nicht, wie Stephani S. 54 es annimmt, einen Modius, sondern eine einfache Stephane. Unmittelbar unter beiden, fast in gleicher Höhe mit der im Boden stehenden Matrone sitzt eine mit dem sonst auf Vasenbildern seltenen Aermelchiton bekleidete, bekränzte Frau. Auf ihrem linken Arm ruht ein Tympanon, den rechten hat sie augenscheinlich, um dem Instrument Töne zu entlocken, erhoben.

Bei der Erklärung müssen mir nothwendiger Weise von den zu einer Gruppe verbundenen Figuren ausgehen. Der matronalen Figur mit dem Kinde gebührt der Vorrang. Ist diese wirklich als Kore anzuerkennen, so ist unsere ganze obige Auseinandersetzung eine verfehlte. Sehen wir zunächst zu, worauf rein an sich Stephani seine Deutung basirt. Zu unserem grossen Erstaunen ist es nur der einzige Umstand, dass die uns interessirende Figur einen Epheukranz trägt, »comme mère de ce dieu (Iakchos) elle est parée d'une couronne de lierre« (S. 56). Ein andermal (S. 67) weist er eine andere Deutung unserer Gestalt ausdrücklich zurück, da eben jene couronne de lierre dagegen protestire.

Ein einfacher Kranz von Eppich sollte die Kore vollständig charakterisiren, nur ihr allein ein solcher zukommen? Dies will mir nicht in den Sinn. Zum Glück überhebt mich aber Stephani selbst der Mühe, ihn auch bei anderen Gottheiten nachzuweisen; er selbst führt (S. 67, 3) eine Ge mit Eppichkranz auf einem schönen Cameo zu Wien (Müller, Dkml. I, 378) an. Nicht aber der Ge allein, sondern allen chthonischen Gottheiten kommt er naturgemäss zu. Ausser diesem allgemeingültigen Attribute weiss ich ebenso wenig wie Stephani bei der in Rede stehenden Figur irgend etwas nachzuweisen, was sie als Kore zu charakterisiren im Stande wäre. Im Gegentheil muss ich bekennen, dass mir diese angebliche Kore durchaus einzig in ihrer Art erscheint. Gehen wir nämlich die Bildungen derselben durch, so werden wir sie entweder als zarte *Κόρη κατ' ἐξοχήν*, wie auf dem von Stephani so oft zur Vergleichung herangezogenen Revers derselben Vase, oder als düstere Königin der Unterwelt, wie auf der Münchener Unterweltvase vorfinden. Matronal aber wie hier ist Persephone nie dargestellt. Es liegt dieses durchaus nicht in ihrem Charakter. Sehe ich mich demnach nach einer zutreffenderen Deu-

tung um, so hat mir Stephani durch seine oben gegebene Bemerkung selbst den Weg zu ihr gezeigt. Wir haben in der vermeintlichen Kore niemand anderes als die Gaea vor uns. Sehen wir immer noch von jeder Erklärung im Einzelnen ab und fragen wir uns, inwieweit wir diese ihre Erscheinung mit Analogieen belegen können, so liegt uns Material genug vor. Wir begnügen uns auf eine Vase bei Gerhard, Trinksch. u. Gef. I, T. 2—3, wo sie inschriftlich bezeugt ist, und auf Él. cér. I, 85 A hinzuweisen.

Im Ganzen können wir folgenden Typus der Ge feststellen: lang herabwallendes Haar, kurzer Aermelchiton mit Peplos, Versenktsein in die Erde bis zu den Knieen, Haltung des Kopfes nach oben. Das in der Erde Stehen ist für die Ge geradezu typisch, wobei zu beachten, dass wir überall deutlich sehen können, es handele sich hier nicht um ein Aufsteigen, sondern nur um ein theilweises Emporgekommensein. Wir haben bei all diesen Bildern die Anschauung, dass hier bloss eine momentane Bewegung vorgestellt, dass die Ge plötzlich hervorgekommen sei, eben so bald aber wieder unter der Erde verschwinden werde. Leider ist das Fragment des Marchese del Vasto noch nicht publicirt; die Bildung der aufsteigenden Kore daselbst muss durchaus eine andere sein, wie die der Ge auf den genannten Vasen, und setzen wir hinzu, auf der unseren selbst. Alle oben aufgezählten Charakteristica sind auch hier vorzufinden. Vor Allem ist ersichtlich, dass von einem Aufsteigen nicht die Rede sein kann. Ge steht fest in der Erde drinnen; sobald sie das Kind, das ihr abgenommen wird, ausgeliefert, wird sie wieder versinken. Wenig passend sind daher St.'s Worte (S. 60):

»On voit en effet que le son du tympanon vient de prouver sa force magique, car Koré monte déjà, avec le jeune dieu du vin, du fond de la grotte resplendissante de lumière«.

Wir gehen jetzt zu einer zweiten Figur über, auf die Stephani viel Gewicht legt. Es ist die neben Zeus stehende. Diese nennt er Demeter und behauptet (S. 67), schon die Anwesenheit derselben mache jede andere Deutung unmöglich. Ist sie doch (S. 63) »selon l'intention du peintre chargée de soigner le jeune dieu«. Ich entnehme diesen Worten wohl mit Recht, dass nach Stephani ihr das Kind übergeben werden soll.

Ich will nun nicht fragen, ob sich eine derartige Vereinigung

von Zeus und Demeter auf irgend einem andern Vasengemälde nachweisen lässt: kann sich ja auch einmal ein athenischer Töpfer mit rein theologischen Speculationen herumgetragen haben; ich lege keinen Werth darauf, dass die bei der Handlung so sehr interessirte Göttin ganz im Hintergrunde als Zuschauerin figurirt, ich gehe auch hier von der Figur selbst an und für sich aus. Das einzige Charakteristicon, was St. in ihr für seine Deutung auffinden konnte, ist der Modius: »attribut qu'on lui donnait très-communement, mais dont la signification n'est point encore suffisamment expliquée«. Wir sahen aber schon oben, dass wir in dem vermeintlichen Modius nichts als eine Stephane zu erkennen haben. Von dem Attribut gehen wir auf die Formgebung über. Schon oben haben wir bei dieser Gestalt eine gewisse Hoheit der Erscheinung hervorheben müssen, Stephani selbst bezeichnet sie als »femme pleine d'une noble dignité«. Sind das aber Ausdrücke, die so unbedingt auf »die Mutter der schönen Tochter« bezogen werden können? Doch Vergleichung mit andern Denkmälern bleibt immer die Hauptsache: hier ist sie um so gebotener, da ja der Revers derselben Vase eine Demeter unstreitig uns vorführt. Revers und Avers einer Vase aber müssen gleiche Gottheiten auch in gleichem Charakter erscheinen lassen. Jeder nun, der die Vergleichung anstellt, wird sofort eine grundsätzliche Verschiedenheit beider zugeben müssen. Nicht will ich betonen, dass die eine mit langem Lockenschmuck, die andere mit kurzem Haupthaar versehen ist, nicht hervorheben, dass die eine mit Modius, die andere mit einfacher Stephane geziert ist; wohl aber muss ich auf die breiten, so zu sagen mütterlichen Formen sowohl des ganzen Körpers als des Gesichtes der Demeter des Revers, auf die knappen, lang gezogenen edlen Formen der vermeintlichen Demeter des Avers aufmerksam machen. Wenn überhaupt von einer typischen Charakteristik griechischer Götterideale gesprochen werden soll, so kann man, in Berücksichtigung dieser auffallenden Verschiedenheit beider, in der Letzteren unmöglich eine Demeter sehen. Wer sie ist, kann nicht zweifelhaft sein, hätte auch nie zweifelhaft sein können, wenn man nicht sowohl das Gesuchte und Gelehrte, als vielmehr das Natürliche und nahe Liegende ins Auge gefasst hätte. Wir haben Zeus und Here (καλλιστέφανος) vor uns und zwar letztere in einem Typus wie ihn vor Allem die s. g. ludovisische Juno deutlich zeigt. Ueber

die räumliche Stellung beider Gottheiten sei nur noch erwähnt, dass an Zeus »posant la main gauche amicalement sur l'épaule de [Demeter]« nicht zu denken ist. Er stützt, wie auf C. r. 1860, T. II, und wie schon oben erwähnt, einfach nur seine Linke auf die Lehne des Thrones. Auch die Hekate, wie Stephani die Fackelträgerin benennt, soll (S. 67) gegen jede andere Deutung unseres Bildes sprechen. Schon das lang gelockte Haar, der Kranz und die entblösste Brust machen diese Benennung in hohem Grade bedenklich. Die das Tympanon rührende Frau ist nach Stephani (S. 61) Echo. Er scheint zu dieser Annahme besonders durch die Worte des Schol. ad Theocr. II, 36 veranlasst worden zu sein: »φησὶν Ἀπολλόδωρος Ἀθήνησι τὸν ἱεροφάντην τῆς Κόρης ἐπικαλουμένης ἐπικρούειν τὸ καλούμενον ἠχεῖον«. Ihre Aufgabe soll (S. 65) sein »de toucher le tympanon pour rappeller Koré et Iacchos des enfers«. Diese Behauptung ist aber eben so wenig zulässig, wie die, dass Nike von Zeus den Ankömmlingen entgegen geschickt werde.

Wir kommen schliesslich zur Athene: der örtlichen Stellung und der farbigen Behandlung nach die eigentliche Hauptperson der ganzen Darstellung. Als solche muss sie aber auch nothwendiger Weise bei dem Vorgange die Hauptrolle spielen. Dieser Gedanke ist sehr einfach und nahe liegend, vielleicht aber gerade deswegen von Allen, die dieses Bild vor sich gehabt, nicht berücksichtigt.

Eine derartig hervorragende Stellung der Athene im mystischen Iakchos-Mythos lässt sich aber durchaus nicht nachweisen. Stephani stützt sich auf die Worte (p. 62): »la doctrine orphique enseignait que lorsque le jeune Zagreus fut déchiré par les Titans, Athéné garda son coeur et le porta à Zeus«. Dies ist, wie wir schon oben gesehen, das einzige Mal, wo die echt orphische Ueberlieferung der Athene Erwähnung thut. Wie wenig aber Stephani die echt orphische Mystik von ihren späten und spätesten Ablegern zu unterscheiden weiss, ersieht man daraus, dass er sich (p. 62 u. 63) auf Folgendes beruft:

»Un mythe prétendait qu'elle avait été envoyée par Ammon dans la grotte de Nisa, pour surveiller le petit Dionysos et le défendre des persécutions de Rhea (nach Diod. III, 70)«

und

»D'après Nonnos, celle-ci fut même chargée des devoirs de nourrice auprès du fils de Dionysos et d'Aura«.

Lassen wir demnach die orphische Mystik hier aus dem Spiele. Nachdem wir aber Ge und Hera nicht sowohl nachgewiesen als restituirt, die Bedeutung der Athene hervorgehoben haben, versuchen wir die Deutung der Darstellung selbst. Bei dieser muss natürlicher Weise von Athene und Ge, die so innig hier mit einander verbunden sind, ausgegangen werden. Ist ja doch die zwischen beiden stehende, sofort als Hermes kenntliche Jünglingsgestalt nur eine rein vermittelnde, für die Erklärung nicht massgebliche Persönlichkeit. Ein solches Wechselverhältniss zwischen Ge und Athene ist aber sowohl poetisch als künstlerisch sicher bezeugt im Erichthonios-Mythus. Dessen Glanzpunkt, die Geburt des Erichthonios, sehen wir vor uns. Stephani's Einwände gegen diese Erklärung sind aber jetzt für uns durchaus nicht stichhaltig. Ihre Widerlegung ergiebt sich aus dem oben Gesagten. Es mögen daher einfach nur seine Worte aufgeführt werden (S. 67):

»Il suffit de rappeler la présence de Zeus et de Déméter, pour rendre cette interprétation impossible. Puis Hécate, la femme qui touche le tympanon, la grotte et la couronne de lierre de la femme s'élevant de la grotte, ce sont autant d'éléments de la composition qui protestent contre une explication par la naissance d'Erichthonios«.

Die poetische Grundlage unseres im Alterthum hoch berühmten und viel besungenen Mythus liegt bei Apollodor III, 14, 6 klar vor. Auf wen derselbe in dieser Form zurückgeht, ist nicht zu bestimmen. Die zahlreichen, von Hygin, Fulgentius, Etym. magn., Tzetz. ad Lycophr. überlieferten einzelnen Varianten sind für das Ganze unwesentlich. Diesem selbst liegt der Gedanke der Autochthonie der Athener, repräsentirt durch Erichthonios oder Erechtheus*), zu Grunde. Von der Ge wird dieser geboren, von der attischen Göttin Athene auferzogen. Die Wechselbeziehungen zwischen Ge,

*) Erst Euripides übertrug die zwei Namen auf zwei verschiedene Persönlichkeiten. Homer Il. II, 547; Od. VII, 81 kennt nur Erechtheus »*ὅν ποτ' Ἀθήνη θρέψε Διὸς θυγάτηρ*«. Pindar und die Danais gebrauchen Erichthonios und Erechtheus als Namen einer und derselben Person. Herodot. VIII, 55 erwähnt den Erechtheus als *γηγενής*. Der Scholiast Iliad. II, 547 sagt ausdrücklich: *Ἐρεχθέως τοῦ βασιλέως Ἀθηναίων, τοῦ καὶ Ἐριχθονίου καλουμένου, γεννηθέντος δὲ ἐκ τοῦ Ἡφαίστου.* Noch Nonnus, Dionys. XLVIII, 956 hält an dem alten Erechtheus fest.

Athene und Hephaistos mögen sich erst verhältnissmässig spät entwickelt haben.

Die Kunst hat diesen Mythus nach zwei Richtungen hin behandelt. Einestheils hat sie die Verfolgung der Athene durch Hephaistos wie am amyklaeischen Thron (Paus. III, 18, 13; cf. Lucian de dom. c. 27), anderntheils die Uebergabe des neugeborenen Erichthonios durch die Ge an Athene dargestellt. Von Monumenten der ersten Art hat sich, wie jetzt erwiesen (Benndorf, gr. u. sic. Vasenbilder T. IV, 2), nichts erhalten, von denen der zweiten Gattung liegt ziemliches Material vor. Von Vasengemälden wollen wir zunächst das zweifellos die Scene vorführende betrachten.

Es ist abgebildet Mon. d. Inst. III, 30; Él. cér. I, 85 A. In der Mitte Ge und Athene. Erstere mit dem Oberkörper aus dem Erdboden emporragend, mit Chiton und Peplos, einer Strahlen- oder Blattkrone geschmückt. Das Haar wallt ihr lang herunter. In den Händen hält sie den kleinen, halbnackten Erichthonios. Die als solche deutlich charakterisirte Athene breitet ein Tuch aus, um ihn aufzunehmen. Dass nun hier wirklich an Erichthonios zu denken, zeigt zur Evidenz der hinter der Ge stehende, durch einen Baum (etwa Oelbaum, cf. Herod. VIII, 55) von ihr getrennte, durch Zange in der Rechten und kurzen Chiton sofort erkenntliche, bärtige und bekränzte Hephaistos an. In die Handlung greift er nicht ein, er figurirt blos als Zuschauer. Hinter Athene, ihm entsprechend, erblicken wir einen als König durch Kranz, Scepter und reiche Kleidung kenntlichen bärtigen Mann. Sein Leib geht in den einer Schlange über. Nicht genug kann ich mich wundern, dass alle bisherigen Erklärer und auch Stephani diese Figur ganz falsch gefasst. Dass sie nämlich »apparemment Néreus« nicht sein könne, liegt klar auf der Hand. Man frage sich nur, inwiefern er bei dieser Handlung interessirt sein könne. Komme man ja nicht mit Poseidon-Erechtheus. Hier liegen tiefer gehende und einfachere Verbindungen vor. Jedermann weiss, dass Athene den Töchtern des Kekrops den kleinen Erichthonios zur Pflege übergab; dass Kekrops Authochthon und schlangenleibig, ist zu bekannt, um es mit Stellen zu belegen. »Das heilige Grab, das Kekropeion, war in dem mit dem Erechtheion verbundenen Pandrosion« (cf. Welcker, gr. Götterl. I, 81). Nach Pausanias (X, 10, 1) sah man zu Delphi die Statue des Ere-

chtheus neben der des Kekrops, beide von der Hand des Phidias. Kurz, es hätte nie ein Zweifel sein sollen, dass Kekrops auch hier dargestellt sei. Zu erwähnen sind noch zwei Niken, die Begleiterinnen der Athene.

Durchaus dieselben Elemente finden sich auf zwei anderen Vasenbildern vor. Hier mit einem Male von der nahe liegenden gleichen Deutung abzugehn, finde ich durchaus nicht gerechtfertigt. Doch betrachten wir die Gemälde selbst, zunächst die Münchener Vase No. 345 (M. d. Inst. I, 10; Él. cér. I, 84). Ge, Erichthonios und Athene sind hier in so analoger Weise wie oben dargestellt, dass nur ihre Erwähnung nothwendig. Nichts hat sich geändert, als das zuschauende Personal: eine bei allen, den gleichen Stoff vorführenden griechischen Kunstwerken gewöhnliche, für den schöpferischen Geist auch untergeordneter griechischer Künstler das schönste Zeugniss ablegende Erscheinung. Statt des Hephaistos nämlich sehen wir hier eine nackte, nur mit Chlamys versehene, auf ein Scepter gestützte bärtige Gestalt. Bestimmte Anhaltspunkte für die Erklärung sind nicht da, doch möchte die Aehnlichkeit der Gesichtsbildung mit dem auf dem Revers derselben Vase ersichtlichen Zeus, dann die Gleichheit der Stellung mit dem auf der dritten zu betrachtenden Vase ebenfalls dargestellten Zeus für diesen auch hier sprechen. Sind ja doch »Zeus, Gaea und Athene altverehrt in Athen zusammen« (Welcker, gr. G. I, 319). Hinter Zeus und Athene steht je ein rein decorativ zu fassender Eros. Auf dem dritten Bilde endlich (Él. cér. I, 185; Gerh. auserl. Vas. 151) finden sich dieselben Darstellungsmomente, doch in entwickelterer Form wieder. Die Trias von Ge, Erichthonios und Athene ist die gleiche geblieben. Zur Linken, hinter der Ge, ist Zeus in der besagten Stellung, durch den Blitz hier näher charakterisirt, zu erkennen. Das erotische Element scheint durch die jungfräuliche, sich auf seine Schulter lehnende Figur ausgedrückt werden zu sollen. Dasselbe Paar ersehen wir auf der Él. cér. III, 101 publicirten Vase. Beide Mal können wir nur an Zeus und Aphrodite denken. Von rechts her eilt mit einer Taenie in den Händen eine grosse geflügelte Nike herbei. Auch zwei Reliefs (Mon. d. Inst. I, 12, 1 u. 2) zeigen in ihrer Verstümmelung den Kern des Ganzen in der typischen Weise.

In Berücksichtigung dieser typisch gehaltenen, von einer künst-

lerischen Durchbildung des Mythos (κατ' ἐξοχὴν) das sprechendste Zeugniss ablegenden Bildnereien, in Erwägung des Umstandes, dass Erechtheus oder Erichthonios zu allen Zeiten eine der populärsten Persönlichkeiten attischer Mythologie war, *) kann ich nicht umhin, auf der Vase aus Kertsch dieselbe, allerdings nach den Anforderungen vorgeschrittener Kunst und Anschauungsweise umgebildete Darstellung zu erkennen.

Was den Kern derselben anlangt, so ist er ganz der gleiche wie bei den obigen Darstellungen, nur ist an Stelle des halbnackten Erichthonios ein kleines in Windeln **) gewickeltes Kind, zwischen Ge und Athene eine Mittelperson getreten in der Person des Hermes παιδοκόμος oder πομπαῖος, des eigentlichen Vermittlers zwischen Ober- und Unterwelt.

»Hermes trug das Kind der Semele, die Dioskuren trug er von Pephnos nach Pellana, den Arkas, den Herakles« (Welcker, gr. G. II, 444), warum sollte er nicht auch den Erichthonios in seinen Armen getragen haben? Dass Athene deshalb noch immer die dem Erichthonios nächst stehende Gottheit, zeigt ihre imponirende Stellung in der Mitte, zeigt vor Allem die Haltung des rechten, schützend über ihr Kind ausgestreckten Armes. Ein ähnliches Motiv ihrer Stellung ist schon in der Nike des dritten von uns behandelten Vasengemäldes vorbereitet.

Der Kern ist also der gleiche geblieben, wir kommen jetzt zu dem Zuschauer-Personal.

Neu ist hier zunächst die Anordnung und Gruppirung, ferner die bei weitem grössere Anzahl desselben. Beides ist ein Princip der auf dem Höhepunkt stehenden Vasenmalerei. Diese liebt es, die einfache lineare Vertheilung der Personen zu vermeiden und in malerischer Weise Vorder-, Mittel- und Hintergrund herzustellen. Hier liess sich diese Anordnung leicht durchführen. Nur musste den über der Ge befindlichen Figuren einiger Halt geboten werden und nur

*) Legte man ja sogar »bei die neugeborenen Kinder ein Bild des Erichthonios und die kleine weibliche sitzende Thonfigur in Gräbern stellt vermuthlich die in Athen so sehr verehrte Gaea vor, zu welcher der Todte zurückkehrte« (Welcker, gr. G. I, 781).

**) Stephani denkt wegen des auf dem Gefäss an dieser Stelle ersichtlichen Streifens an ein Fell; mir scheint es nur die ausgelaufene weisse Farbe zu sein.

zu diesem Zwecke liess der Künstler die Ge in einem höhlenartigen, mit Ornamenten geschmückten Raume erscheinen.

Aus der Menge der Zuschauer aber, die auf den späteren Vasen fast die eigentliche Haupthandlung selbst zurücktreten lassen, tritt uns kein Götterpaar öfter entgegen als Zeus und Here. Ich mache beispielsweise nur auf die schon oben citirte Argosvase und auf eine auch von Jahn in seinem Aufsatze »Satyrn und Satyrdrama« nicht richtig erklärte Perseusvase (Mus. Borbon. V, 51) aufmerksam. In ganz analoger, fast identischer Weise wie auf der letzteren sehen wir auch hier Zeus und Here als Zuschauer vor uns. Immerhin mögen sie aber bei dem hier vorgeführten Vorgang mehr interessirt sein, als bei dem auf der Perseusvase dargestellten. Einigt sich ja Zeus mit Ge und Athene zu der schon oben besprochenen Trias, wird er ja im Erechtheion selbst als Hypatos (Paus. I, 26, 5) verehrt. Here aber wurde als Teleia in den attischen Thesmophorien besonders angerufen (Aristoph. Thesmoph. 973).

Auch bei den anderen zuschauenden Figuren werden wir intimere Beziehungen zu Erechtheus nachzuweisen, an dem dem Maler nächst liegenden Ideenkreise festzuhalten versuchen. Zunächst die s. g. Hekate. Für diese Gestalt ist offenbar die entblösste rechte Brust und das Fackelpaar charakteristisch. Erinnern wir uns, dass das Letztere der Eileithyia vor Allen zukommt (Paus. VII, 23), dass die Venus genetrix der Römer gewiss nach griechischem Vorgange mit der einen entblössten Brust gebildet wurde (Preller, gr. M. I, 292), erwägen wir, dass griechischen Anschauungen nach bei einer solchen Geburt die Eileithyia eigentlich vorauszusetzen, so können wir nicht umhin, in der s. g. Hekate eine der Eileithyia zum mindesten ähnliche Göttin zu vermuthen. Der bestimmte Name ergiebt sich aus Folgendem: nach Mommsen (Heortol. S. 10) »wurde am XVI Munychion zu Athen für Erechtheus die brauronische Artemis angerufen, schwerlich unter anderem Sinn, als dass Gaea unter artemidischem Beistand den Erechtheus gebar und die Himmelsgöttin (Athene) ihn von Gaea übernahm«.

Dieselbe Göttin hatte nach Welcker (gr. G. I, 571) einen Tempel auf der Akropolis zu Athen selbst, wurde *Αἰθοπία* (wofür die Fackeln sehr gut passen) genannt und hiess auch, da sie im lang herabfallenden Chiton gebildet wurde, *Ἄρτεμις ἐν χιτῶνι*. Kurz, wir haben hier

die Artemis Eileithyia (Welcker II, 400) vor uns*). Eine demselben Kreise von Gottheiten zugehörige Gestalt werden wir in der neben der Eileithyia stehenden anzunehmen haben. Sie ähnelt einer Muse oder Charis. Auch zu ihrer Deutung hat mir Mommsen (a. a. O. S. 5) den Weg gezeigt. Dieser sagt an der angeführten Stelle: »Die neben Pandrosos verehrte Thallo sicherte dem Erdsöhnchen (Erichthonios) sein Gedeihen; Thallo war die eine der attischen Horen«. Diese Thallo, deren Bild »ohne Zweifel sich in dem der Pandrosos geweiheten Theil des Erechtheums befand«, glaube ich hier erkennen und sie vortheilhaft mit der brauronischen Artemis verbinden zu können. Es bleibt nur noch die von Stephani irrthümlich als Echo bezeichnete Gestalt übrig. Mit Bestimmtheit wage ich hier keine Deutung zu geben. Doch scheint mir der ganze Habitus dieser Figur, ferner das in ihrer Hand befindliche Tympanon, das bei dem Geburtsacte allerdings eine reinigende Kraft ausüben mag (cf. Schol. Theocr. Idyll. II, 36), endlich der Umstand, dass unter Erechtheus die grossen Mysterien gestiftet sein sollen, am meisten für die grosse Mysteriengöttin Rhea zu sprechen, zumal sie auf Terracotten und Reliefs in ähnlicher Weise auch mit dem Tympanon erscheint (cf. Minervini, Bullet. nap. nuov. ser. I, t. 1; Zoega, Bassir. I, t. 13).

Werfen wir noch einen letzten Blick auf unser Bild, so müssen wir zugestehen, dass die Hauptgruppe uns in gleicher, nur wenig modificirter Fassung wie auf allen übrigen Erichthonios-Darstellungen entgegentritt. In dem zuschauenden Personal aber konnten wir fast überall eng zusammen gehörige, meist sogar auf der Akropolis von Athen selbst (auch Hermes wurde nach Paus. I, 26, 5 im Erechtheion verehrt) gefeierte Gottheiten nachweisen. Avers und Revers derselben Vase endlich treten auch durch unsere Deutung in innige Wechselbeziehung. Wird uns dort das Schauspiel der Stiftung der kleinen Mysterien geboten, so sehen wir hier die Geburt des attischen Königs vor uns, der einem auf seine Könige stolzen Athener wohl selbst als Stifter der grossen Mysterien erscheinen mochte.

Der Mystik der Orphiker und moderner Hypermystik wären wir

*) Eine sehr ähnliche, inschriftlich bezeugte Artemis siehe auf der Kadmos-Vase (Welcker, a. D. III, 23, 1). Die brauronische Artemis war von Praxiteles als schöne, reizende Jungfrau gebildet. Die Statue stand auf der Akropolis zu Athen.

aber glücklich aus dem Wege gegangen. Und so möge man denn für die mystische Geburt des Iakchos auf sichere Monumente warten. Auch die von Jahn in der archäol. Ztg. 1867, S. 68 ausgesprochene Vermuthung: auf der von Noël des Vergers, l'Étrurie pl. 10 publicirten Vase sei eine Geburt des Iakchos zu erkennen, die Buchstaben über der dort ersichtlichen knieenden Frau: PCOΛTTA seien ΠΕΡΟΦΑΤΤΑ zu lesen, dürfte hiernach nicht haltbar sein. Ist ja doch »kein Gegenstand sichtbar, der übergeben und in Empfang genommen wird«. Ferner spricht sich unmöglich im Knieen eine Anodos aus. Die bärtige Mannesgestalt vor der liegenden Frau kann man aber ebensowenig als Hermes erklären, abgesehen davon, dass über seinem Haupte die Inschrift: IϾTO zu sehen ist.

Zum Schluss unserer ganzen Betrachtung sei noch eine kurze Bemerkung künstlerischer Art erlaubt.

Die Pelike aus Kertsch, die Kyprienvase und der grösste Theil der in der Krim ausgegrabenen Vasen überhaupt werden für gewöhlich als die schönsten Erzeugnisse der Gefässmalerei gepriesen. Nicht ohne wirkliche Begeisterung lässt sich Stephani beim Anblick der ersten zu dem Encomium hinreissen: »ce cont rares joyaux qui dans le grand nombre de vases peints parvenus jusqu'à nous, brillent comme des diamants parmi les pierres de moindre valeur«.

Wie sehr ich aber auch diese Bewunderung mit Stephani in Betreff von Einzelheiten, wie der Köpfe theilen muss, so sehr sträubt sich mein Gefühl, ihm in seinem Urtheile vollständig und unbedingt beizupflichten. Ich muss vielmehr offen gestehen, dass ich diese Bilder in vielen Beziehungen viel eher eigenthümlich als wirklich schön finden kann. Gehen wir von ihrer Gesammtwirkung aus, so müssen wir zugeben, dass das innere Leben, der einheitliche Guss fehlt; betrachten wir die einzelnen Figuren in ihrem örtlichen Verhältnisse zu einander, so werden wir zu derselben Beobachtung gedrängt. Selten einigen sich die Glieder einer Gruppe in der Linienführung zu einem harmonischen Ganzen, zu einem schönen Rhythmus. Meist stehen sie unvermittelt neben einander. Man beschaue nur die aus Zeus und Here, Eileithyia und Thallo bestehenden Paare, die von Athene, Hermes und Ge gebildete Gruppe. Eine Spur von Starrheit, wenn nicht zu sagen Leblosigkeit, können wir nicht umhin,

bei den einzelnstehenden Figuren hervorzuheben. Sie machen zum Theil den gleichen Eindruck, wie die Helden auf einem modernen historischen Gemälde, die uns oft genug nur als getreue Copien von Modellen erscheinen. Ich mache hier auf den breitspurig dastehenden Herakles und den Eumolpos der einen Vase, auf die neben Zeus in unnatürlicher Weise stehende Athene der Kyprienvase, auf die allzuheftig bewegte Athene der Erichthonios-Darstellung aufmerksam. Weitere Einzelheiten betreffen specifisch Stilistisches.

In Anbetracht, dass wir es hier mit Gemälden zu thun haben, dünkt es mir höchst stilwidrig, dass sich Kore auf der Kertschvase auf eine Säule stützt, die weder durch die Oertlichkeit, noch durch die Handlung selbst sich genügend erklären lässt. Freiheit der Bewegung ist bei einem Gemälde die Hauptsache. Ein grosser Vorzug, den die Malerei vor der Sculptur voraus hat, betrifft die Behandlung des Gewandes. Gerade hier hat die erstere den freiesten Spielraum zur Effectuirung der Illusion. Nicht einmal von einem Streben nach dieser ist in unseren Bildern die Rede. Meist werden die Figuren nicht nur durch das Gewand verhüllt, sondern vollständig bedeckt. Von einer Durchsichtigkeit desselben ist keine Rede. Der Faltenwurf erscheint hart und gezwungen. Um von der eigenthümlichen Fussbekleidung zu geschweigen, muss es uns Wunder nehmen, Vieles, wie die Bekränzung etc., nur in den allgemeinsten Zügen angedeutet, Aeusserlichkeiten wie Kopfschmuck, Waffen etc. ausser aller organischen Verbindung mit den Figuren, denen sie angehören, Kopf und Blick der zu einer Handlung vereinigten Figuren nach ganz verschiedenen Seiten hin gerichtet zu sehen.

Während wir aber auf der einen Seite das eigentlich malerische Element fast vollständig vermissen, tritt es uns auf der anderen Seite in einer auf griechischen Vasenmalereien durchaus ungewöhnlichen Form, nämlich in sehr starken Verkürzungen entgegen. Ich verweise auf Demeter und Persephone des Revers, auf die Rhea des Avers der Kertschvase. Kurz, überall begegnen wir Problemen, deren Lösung ich lange vergebens suchte. Ein Besuch des Münchener Antiquariums sollte sie in der einfachsten und überraschendsten Weise herbeiführen. Dort befindet sich nämlich eine ganze Reihe von jenen zierlichen Terracotten, die von Welcker (a. D. V, 484), da sie meist jungfräuliche Gestalten vorstellen, mit Recht auf die *κορο-*

πλάσται zurückgeführt werden. Wie erstaunt und erfreut war ich aber, bei einer grossen Anzahl derselben nicht allein die gleichen Motive im Einzelnen, wie die Gewandung, die verhüllten Arme — ein natürlicher Kunstgriff, um der in Thon schwer durchzuführenden Bildung nackter Theile auszuweichen —, sondern auch die gleichen Gesammtmotive in Bezug auf die ganze Haltung der Figuren vorzufinden, wie sie unsere Gemälde zeigen. Eine Gestalt aber konnte für die auf die Stele gestützte Persephone geradezu als Original gelten.

Aus diesen Beobachtungen ergab sich mir folgendes Resultat: Die Maler unserer Vasen hatten derartige *Κόρας* und andere Bildungen vor sich, copirten sie mit jeweiligen Modificationen und vereinigten sie, so gut es ging, zu einer Gruppe und Handlung.

Durch ein solches Princip finden die oben hervorgehobenen Schwächen unserer Gemälde, nach Verallgemeinerung des Gesichtspunktes aber auch viele eigenthümliche Erscheinungen auf Vasenbildern überhaupt, die durch Brunn's Annahme von schriftlichen Anweisungen für die Künstler (troisch. Miscell. S. 53) nicht vollständig erschlossen werden, eine einfache und natürliche Erklärung.

Die nähere Begründung des hier Aufgestellten muss ich auf später verschieben. Einstweilen betrachte ich es als ein günstiges Omen für die Richtigkeit desselben, dass Brunn das Verfahren, das ich den Vasenmalern vindicire, fast zu gleicher Zeit für die Verfertiger der etrurischen Aschenkisten in Anspruch genommen hat.

Nachwort.

Der Druck der vorliegenden Schrift war schon in allem Wesentlichen beendet, als durch freundliche Vermittlung Helbigs die Zeichnung des auf S. 19 besprochenen, wegen seiner Uebereinstimmung mit der Poniatowsky-Vase hervorgehobenen Vasengemäldes in meine Hände gelangte. Besonderes Interesse wird dieser Darstellung dadurch verliehen, dass sie die richtige Deutung der von mir fälschlich Thaleia benannten Figur der Poniatowsky-Vase ermöglicht — ein Umstand, der mir eine kurze nachträgliche Besprechung als nothwendig erscheinen liess. Eine eingehende Betrachtung und die Publication des betreffenden Bildes behalte ich mir für später vor.

Demeter, Triptolemos, die beiden Horen und die s. g. Thaleia werden auf demselben in gleicher Gruppirung und äusserer Erscheinung vorgeführt wie auf der Poniatowsky-Vase, hervorzuheben ist aber, dass die mit Thaleia verbundene Hore auf unserem Vasenbilde den rechten Arm liebevoll um den Nacken derselben schlingt und ihr Worte des Trostes zuzusprechen scheint. In der That zeigt uns auch das Antlitz der Thaleia deutlich genug den Ausdruck des Kummers. Wem diese Trauer gilt, können wir aus dem Gegenstande schliessen, welchen sie in der ausgestreckten Rechten hält. Es ist ein von der Hore (cf. Poniatowsky-Vase) empfangener Kranz, für den scheidenden Triptolemos als Abschiedsgeschenk bestimmt. Von sonstigen Figuren sind auf unserer Zeichnung ersichtlich: links unten Hermes und ein Satyr, rechts am Ende der mittleren Reihe eine dem Pan ähnelnde Gestalt, in der obersten Reihe von links nach rechts Artemis mit Jagdspiess und Bogen, Apollon mit Leyer und Lorbeerzweig in den Händen, Aphrodite und endlich Eros einen Schwan tränkend. Auffällig ist, dass an Stelle des Zeus auf der Poniatowsky-Vase die Letoiden getreten. Sollte dies der reinen Willkühr des Vasenmalers zuzuschreiben sein? gewiss nicht, wir

sind vielmehr sicherlich berechtigt eine ideelle Verbindung zwischen ihnen und den übrigen Figuren anzunehmen. Unwillkührlich richtet sich dabei unser Blick auf die s. g. Thaleia, kommen wir auf die Vermuthung in ihr ein dem apollonischen Kreise angehörendes Wesen zu erkennen. Besonders characteristisch für diese Figur ist aber der Umstand, dass sie nach dem oben Gesagten mit Triptolemos eng verbunden erscheint. Doch in welcher Weise?

Von einem dem des Paris zur Oinone analogen Liebesverhältniss des Triptolemos ist nichts überliefert, sonst würden wir hier in der That an ein solches denken. Die Trauer einer Schwester aber um den scheidenden Bruder würde wohl schwerlich in solcher Prägnanz vorgeführt worden sein, auch würden wir bei derartiger Annahme mit unseren eigenen Worten (s. S. 16) in Widerspruch kommen. Dort haben wir ja ausdrücklich hervorgehoben, dass auf den Seite 15 zusammengestellten Darstellungen Keleos und Metaneira, Brüder und Schwestern des Triptolemos verschwunden seien. Wenn ich trotzdem dem ganzen Geiste des Vorgangs gemäss in der in Rede stehenden Figur die Mutter des Triptolemos erkennen muss, so glaube ich doch nicht mit dem dort Gesagten geradezu in Conflict zu kommen, denn diese Mutter ist nicht die sterbliche des Epos, sondern die göttliche einer mehr lyrisch-dramatischen Auffassung, nämlich die Polymnia*. Jetzt begreifen wir, warum Apollon der Musagetes und Artemis zugegen, die von mir S. 20 angeführte Aehnlichkeit mit Thaleia auf der Él. cér. I, T. 26 publicirten Vase erhält jetzt erst Bedeutung (vergl. besonders die Haartour und das schleierartige Gewand). Eine gewisse Familienähnlichkeit zwischen Triptolemos und seiner Mutter wird man gern zugeben, ebenso dass unsere Polymnia recht wohl auch ihrem statuarischen Typus entspricht.

* Nach Apollodor b. Schol. Eurip. Rhes. v. 246; Schol. Iliad. κ, 435; Eustath. ad Iliad. p. 817, 22; Tzezes ad Hes. p. 24 ed. Gaisf. Entschieden hat Preller (Dem. u. Pers. S. 212 Anm. 69 u. S. 299) Unrecht, wenn er die Polymnia nur für die Mutter des argivischen resp. lernaeischen Triptolemos hält, annimmt, dass zu Argos eine neue Genealogie für diesen geschaffen, endlich den Namen der Polymnia für eine Corruption des Gentilnamens der *πάτρα τῶν Προσυμναίων* ausgiebt. Bei Tzezes heisst es ausdrücklich: »*Πολυμνίας δὲ καὶ Κελεοῦ, εἴτε χειμάῤῥου τοῦ Ἄρεος Τριπτόλεμος*« Die Eigenthümlichkeit der argivischen Sage beruht also darin, dass Triptolemos zum Sohn des argivischen Flusses Cheimarros an den auch der Raub der Kore verlegt (Paus. II, 36, 7), geworden. Bei den anderen Zeugen heisst aber Triptolemos einfach nur Sohn der Polymnia.

Bei dieser Gelegenheit will ich schliesslich eine Bemerkung nicht unterdrücken, die sich mir bezüglich der von Plinius 36, 23 zugleich mit Demeter und Triptolemos genannten, viel besprochenen Flora aufgedrängt hat. Stephani (Philolog. V, 176; compte rend. 1859, S. 81) denkt hierbei mit Recht an eine Aussendung des Triptolemos, schwerlich wird man ihm aber in der vorgeschlagenen Lesart »Kora« statt Flora beistimmen können. Ich halte die gut beglaubigte Lesart für die einzig richtige. Wie lässt sich aber die so wenig passende Gestalt der Flora bei einer vorauszusehenden Aussendung des Triptolemos erklären? Zur Antwort diene Folgendes. Plinius hat sich jedenfalls bei den in Rom befindlichen Statuen, wie es dem Charakter seiner wenig wissenschaftlichen Forschung vollkommen angemessen, nach den Benennungen gerichtet, die bei den Kunstfreunden, im Publicum überhaupt, gang und gäbe waren. Diese Benennungen sind sicher schon im alten Rom oft genug von den wahren abgewichen, da die tiefere Kenntniss der griechischen Sagen fehlte, oft nach Aeusserlichkeiten gewählt.

Dieses zugegeben dürfte es wohl nicht zu gewagt erscheinen, wenn wir annehmen, die Flora der praxitelischen Gruppe sei niemand anders als die Polymnia auf unseren zwei Gemälden. Werden ja noch heutzutage oft genug die sicher beglaubigten Statuen der Polymnia mit dem Namen der Flora bezeichnet, ist ja ferner bei den besten Bildern der Blumenkranz auf dem Haupte das einzige Attribut dieser Muse. Flora aber die Blumen- und Frühlingsgöttin war eine der gefeiertsten und ältesten Gottheiten Roms.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.




.AR 12 1904